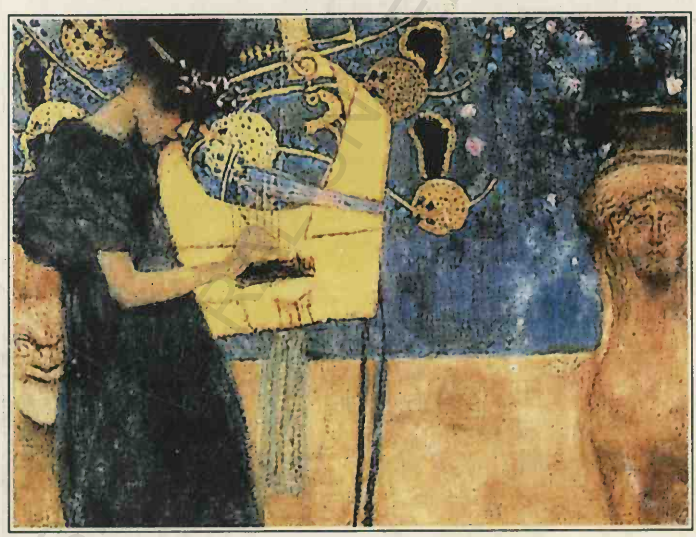
Lăcrămioara Petrescu

Naturi lirice



II 363.985

EDITURA UNIVERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA“ IAȘI

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU" IAȘI
II 363.985

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lăcrămioara Petrescu

NATURI LIRICE

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Referenți științifici:

Prof.univ.dr. Liviu Leonte

Prof.univ.dr. Dan Mănucă

Redactor: MARIANA PRICOP

Pe copertă: Gustav Klimt (1862-1918)
Muzică

ISBN 973 - 703 - 018 - 4

© Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza", 2004
6600 – Iași, str. Păcurari nr. 9, tel./fax: (0232) 314947

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

251093

Lăcrămioara Petrescu

NATURI LIRICE

ALE

370052
B.C.U. IASI

EDITURA UNIVERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA"
IAȘI – 2004

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
PETRESCU, LĂCRĂMIOARA
Naturi lirice / Lăcrămioara Petrescu - Iași :
Editura Universității „Al. I. Cuza", 2004
Bibliogr.
ISBN 973-703-018-4

821.135.1-1

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

28. SEP. 2004

PRISMA POEZIEI*

Între „certurile" modernității, relația poet-critic scrie istoria unei coabitări mereu în discuție. A postula din capul locului tandemul în termenii opoziției seamănă cu un *parti pris*, primejdie de care critica s-a ferit întotdeauna. Lucrurile s-au relativizat considerabil, cele două ipostaze putînd fi schimbate și practicate, ca exercițiu complementar, fără ca aceasta să suscite nedumerire. Speculînd așezarea față în față a operei și a actului receptor, a artistului și a exegetului, se poate spune că „poeți *și* critici", sintagma maioresciană, lasă dreptul la două interpretări generice ale relației. Poeți *și* critici înseamnă, întîi, situarea adversativă, disjuncția necesară, diferența neconciliabilă. Complementaritatea se naște din... anti-teză, cu necesitate. Ce *nu este* poetul, artistul, *este criticul* necesarmente. Modelul opozitiv (prezent în celebrul articol al lui Titu Maiorescu din 1886, *Poeți și critici*) contează pe un *și* disjunctiv, care împarte categorial și pecetluiește **diferența**. Critica, *act modest* (în raport cu creația), însă *necesar*, reprezintă „*înțelegerea și simțirea altor individualități*"; comprehensiune, inteligență rece, dispoziție empatică față cu *viziunea individuală* a poetului. Pentru Maiorescu, criticul își manifestă valoarea prin puterea care, în același fel în care șterge semnele propriei subiectivități, accede la înțelegerea geniului individual, a *prismei* prin care artistul comunică, estetic, cu lumea. Termenii metaforei *prismei* - transfigurare și creație subiectivă – „definesc" viziunea artistului, legată de „*răsfrîngere și colorare individuală*". Copleșitoare, înzestrarea intuitivă, parte a demiurgiei artistului, l-ar face pe poet inapt pentru ieșirea din propriul *mod de a vedea* (lumea, creația însăși, universul „închis" în retina gînditorului-poet). „Individualitatea" sa îl împiedică, asemeni – nu? - aripilor albatrosului, să se deschidă intuitiv, înțelegător, spre ceea ce este *alteritate* în raport cu propria viziune. „Cecitatea" poetului în afară –

preț al propriei lui înzestrări – nu este considerată de Titu Maiorescu în termeni de psihologie comună (orgoliul *natural* al poetului, născînd inaderența, necomunicarea, refugiul în „lumea" sa trec drept componente obișnuite ale unui anumit tip de personalitate accentuată). Maiorescu justifică o psihologie a actului de creație în sine, aceea care-l condamnă pe poet la izolare și inabilitate critică. *Feriți-vă de un Voltaire critic!* avertizează autorul. O tipologie a actorilor în relația creație – receptare – interpretare este formulată explicit de mentorul junimist: *„De regulă, poeții înșii sunt cei mai răi critici asupra poeziei altora, în genere artiștii înșii sunt cei mai contestabili aprețiatori teoretici ai artei"; „între natura poetului și natura criticului este o incompatibilitate radicală"*. Poetul este *„mai întîi de toate o individualitate. De la aceleași obiecte chiar de la care noi avem o simțire obișnuită, el primește o simțire așa deosebit de puternică și așa de personală (...), încît în el nu numai că se acumulează simțirea pînă a sparge limitele unei simple impresii și a se revărsa în forma estetică a manifestării, dar însăși această manifestare reproduce caracterul personal fără de care nu poate exista un adevărat poet."* Criticul, *„din contra, pre cît este mai puțin impresionabil pentru însăși lumina directă a obiectelor (din care cauză nici nu se încheagă în el vreo senzație a lumii pînă la gradul de a cere manifestare în formă poetică), pre atît este și mai puțin individual."*

„Apărarea lui Alecsandri" prilejuiește una din cele mai categorice poziții maioresciene (chiar dacă exagerată cu bună știință). Ea este emblematică pentru că „pură", exclusivistă. Concedînd asupra unei eventualități accidentale, Maiorescu nu consideră decît excepție de la regulă întîmplarea ca *„un poet bun să fie și un critic bun"*.

În istoria modernă a poeticului, o asemenea disjuncție devine de neconceput. Dimensiunea meta-poetică a textului, necesitatea actului interpretării, a reflecției în marginea operei se fac vizibile în poezia care dobîndește „conștiința de sine", iar prin urmare se manifestă și ca spațiu al discursului *poietic* (privitor la *facerea* operei). Devine poetul „critic"? Se smulge el gîndirii „necritice" care-i compensează cu „credința" în actul însuși al creației cecitatea constituivă? Charles Baudelaire era convins: „Tous les grands poètes deviennent

naturellement, fatalement, critiques." „Je plains les poètes que guide le seul instinct, je les crois incomplets." Artiştii călăuziţi doar de instinct suferă deopotrivă de sindromul incompletitudinii, în viziunea primului mare modern al liricii europene. Această ipostază transferă asupra relaţiei în discuţie natura complementarităţii interne, de esenţă, în individualitatea creatoare. Un *şi* unificator: *concesiv* încă (poate), dar afirmînd o legitimă competenţă.

Aserţiunea privind obligativitatea ideală a dublei competenţe (chiar dacă de o performanţă redusă la polul creaţiei) apare, urmînd un istoric al atitudinii în chestiune, la G. Călinescu. Schimbînd ordinea, căci se pronunţă în privinţa criticului, Călinescu premiază experienţa / experimentul estetic propriu-zis, încercarea domeniului artei chiar cu umilinţa eşecului în planul creaţiei. Obiectul criticii se poate, în acest fel, bucura de o altă, sporită, înţelegere. Teorie *pro domo*? Poate. Aşa cum artistul este chemat, în modernitatea (mişcătoare) a ultimelor secole, să aducă luminile conştiinţei asupra esenţei actului creator, tot astfel criticul trebuie să întîlnească – în destinul său – pe artistul (fie şi ratat) care-l poate „ghida" din interiorul procesului creator.

Firește, combinaţiile sînt supuse *genei dominante*. În timp ce intuiţia poetului favorizează empatia şi dialogul cu textul, expresivitatea vocii critice (de unde se deduce şi adevărata natură, „refulată", a „criticului" Eugen Ionescu, a savantului G. Călinescu), un critic-poet (sau... prozator) va fi primit cu o tacită condescendenţă : *poezia (proza) criticilor* pare a fi o titulatură anume *păstrată*. Indefinit, sentimentul indus cititorului este că vom asista la o probă – *proba de foc* a creaţiei.

---

* Textul cărţii de faţă reia, dezvoltînd şi reconfigurînd tematic, adăugînd studii, materia cursului *Discursul liric*, apărut la Editura Universităţii „Al.I. Cuza" Iaşi, în 2001.

AUTONOMIA POETICULUI

Aşa cum ne-o oferă, într-o imagine sedimentată, perspectiva istorică asupra poeziei româneşti în secolul al XX-lea, o *dinamică* a formei estetice este vădită. Nu se confirmă doar evoluţia ei organică, ci şi acea căutare a modelelor, de unde mimetismul înalt al unor direcţii care s-au dorit sincrone cu mişcarea poetică europeană. Apropierea, începînd din chiar „dimineaţa poeţilor"[1], din „secolul romantic"[2], al XIX-lea, afirma treptat o conştiinţă de sine a poeticului. Se întîmplă ca această căutare a formei în aerul veacului, în ***mòdele poetice*** ale timpului, să surprindă (şi să înregistreze în consecinţă) o schimbare spectaculoasă şi în acelaşi timp crucială a „domeniului poeticului". Pornit din conştiinţa actului poetic la mari creatori precum Baudelaire, procesul modernizării post-romantice şi anti-romantice a liricii începe cu primul curent propriu-zis (şi exclusiv) poetic, **simbolismul**.

Cum se va vedea, receptivitatea literaturii române la influenţa poeziei simboliste europene nu este un fenomen ferit de reacţia ostilă a mediului poetic autohton, tradiţional. În acelaşi mod în care *decalajul temporal* faţă de mişcarea simbolistă europeană marchează diferenţele specifice (însuşirea mai liberă a „reţetei" poetice, pastişa de superficie a „modelului", în ceea ce forma manifesta mai pregnant), *rezistenţa* mediului literar la introducerea unei noi formule de împrumut determină o fizionomie particulară liricii moderne şi tradiţionale româneşti. G. Călinescu o va remarca, în a sa *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent*, cu „diagnosticul" precis: „înrîurirea franceză" reprezintă, la începutul secolului XX, o revenire, în cultura română, a unei apropieri de inspiraţia „latină", pusă în umbră, aceasta, în perioada junimistă, adică în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, de evidenta deschidere spre „spaţiul" germanic: „Heinismul «Junimii» şi germanismul lui Coşbuc, Iosif, Chendi duceau şi ele peste graniţi. Adevărul este că începea să precumpănească iarăşi influenţa franceză. Apare

acum ca un lucru învederat înstrăinarea de Franța a generației convorbiriste, ceea ce ar putea lămuri și absența romanului. (...) Ideea că cultura română e deschisă *cu prea multă grabă* la orice infiltrație străină este complet eronată, istoria literară descoperind dimpotrivă o surdă și bănuitoare rezistență."[3] În același timp, istoricul literar semnalează amestecul formal al influențelor, care nu se stabilesc într-o singură direcție: „germenii noii orientări latine se dezvoltau, fără știința directorilor, chiar în mijlocul exageraților naționaliști. C. Sandu-Aldea, țăranul, venea din Franța cu vii impresii de călătorie, *D. Anghel pilea discret la «Sămănătorul» gratiile celulei* (s. n.)..." Cu ironia de rigoare, este emisă aici judecata exactă care plasează scriitorul în dinamica propriilor tatonări, acelea care au și unificat teritorii aparent ireconciliabile.

Modernitatea poetică românească se afirmă, ca și în Occident, prin îmbrățișarea unei noi înțelegeri a genului, a concepției despre frumosul poetic. Pentru a înțelege sensul schimbărilor în estetica poeziei postromantice, și deci miza artistică a impunerii simbolismului și la noi, considerăm necesar un excurs în istoricul mișcării, al ideilor care au animat „revoluția" liricii europene.

Clivajul între poezia „veche" și cea modernă este dat de o schimbare fundamentală a opticii creatorului. Concentrarea pe potențialul ***formei, al expresiei*** („condițiunea materială", în vechea accepție maioresciană) a poeziei va fi grea de consecințe pentru viitorul speciei lirice. O nouă „logică a poeziei" corespunde unei revoluționare adaptări a limbii poetice, înțeleasă uneori ca joc, combinatorie artă în spațiul infinit în posibilități al limbajului, dar în special ca joc *superior* al formei, condus cu inteligență estetică, în vederea instaurării *semnului poetic autonom* (diferit ca substanță și realitate comunicațională, în procesul de producere a sensului, de *semnul lingvistic*). Nașterea unei noi modalități lirice este legată de refuzul „discursivității", „narativității", didacticismului poemului vechi. Altfel spus, noua zodie a poeticului, instaurată printr-o înțelegere diferită a substanței poetice, marchează, începînd cu Baudelaire, exigențe de ordin tematic și expresiv, „restricții" care garantează specificitatea discursului liric. Poezia, așa cum o văd un E. A. Poe, iar în consonanță cu ideile lui teoretice, și

ducîndu-le mai departe, un Charles Baudelaire, apoi Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry şi alţii înseamnă un „teritoriu" autonom (ca expresie şi domeniu semantic, „referent" poetic) faţă de orice alt mod de comunicare estetică. Aceeaşi distanţă este luată în raport cu celelalte forme literare, cu care poezia nu mai are a împărţi conţinuturi de idei, direcţiuni morale, demonstraţii cu argumente, „lungimi" narative, şi mai ales „lizibilitatea", transparenţa naturală a limbajului.

„Obscuritatea" poeziei moderne, plasată de teoreticieni precum Hugo Friedrich între fundamentele noii poetici, este *„principială"*. Pe cititor, „retragerea" sensului „îl fascinează în aceeaşi măsură în care îl deconcertează. Magia lexicală şi misterul ei se impun, deşi înţelegerea e dezorientată. (...) Această interacţiune de ininteligibilitate şi fascinaţie produce o tensiune îndreptată mai mult spre nelinişte decît spre repaus.Tensiunea disonantă este o finalitate comună artelor moderne."[4]

Promisiuni de imagerie transsemnificativă, de „magie" inefabilă se nasc în noua vîrstă a liricului, vizînd autonomia discursului specific. Primatul sugestiei indicibile, evanescente, preferinţa modernă pentru *ne-numit*, pentru limbajul oarecum criptic, lunecînd pe înlănţuirea pură a semnificaţiilor survenite neaşteptat – angajează poezia pe o cale decisă şi nonmimetică. Precum limbajele artelor plastice, reprezentative, care, radicalizîndu-se în privinţa respingerii *mimesis*-ului, vor elibera limbajul vizual de caracteristica figurativă, poezia tatonează calea desprinderii de expresia comună (tinzînd a da *„un sens plus pur au mot de la tribu"*, cum visa Mallarmé).

Cu acestea, poeţii celui de-al doilea „modernism", dacă avem în vedere desprinderea în modernitate, anterior, a romantismului secolului al XIX-lea, îşi retrag „armele" de pe scena dezbaterii morale, a „atitudinii" faţă de orice cauză, a angajamentului civic. Vor şti abandona, cu alte cuvinte, vocea profetică, toga de *poeta vates*, ori pe aceea de poet al cetăţii, chiar şi postura de „însingurat" sceptic şi retras din lume, într-o dispoziţie contemplativă sau, dimpotrivă, „catilinară". Mitologia poetică romantică – aceea care făcea din creator un „inspirat", un conducător al popoarelor, un revoltat titan sau un geniu -

devine treptat istorie. Sensibilitatea modernă se apleacă asupra discursului, predicînd „*dispariția elocutorie*" a poetului.

Limbajul poetic, spațiu al virtualităților infinite, va începe să-și simtă puterea absolută în interiorul funcției expresive a limbii. Pentru aceea, se poate proba că, adesea, el „capătă caracterul unui experiment de unde rezultă combinații care, departe de a fi proiectate de sensul poemului, produc abia ele însele acest sens".[5] Regăsim, concentrată în această aserțiune, modalitatea curentă de naștere a polisemiei poetice moderne, ireductibilă la o direcție logică univocă. Se simte, în același timp, fascinația pentru posibilitățile aleatorii ale semnificantului poetic de a genera sensul. O asemenea libertate în procesul creator nu are precedent în istoria *poeziei*, care este în același timp o istorie a literaturii, a curentelor și direcțiilor, dar în care poezia a fost doar o variantă *generică* (pe lîngă altele, în direcția *aceloraşi estetici*). Cu modernismul de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, are loc o „eliberare" a poeticului de inspirația comună, de ideologiile literare aplicîndu-se mai multor genuri, ceea ce înseamnă un început al propriilor curente și evoluții.

În lirica tradițională, diferența față de speciile în proză nu pleacă de la o radicală distincție în privința *nașterii sensului*. Omogenitatea, în privința mecanismului producerii semnificațiilor, este un fapt, iar ceea ce dictează „separarea" genurilor este aproape exclusiv legat de formă: prozodia, nivelul (și preeminența) figurilor, retorica „proprie", atitudinea declamativă a „vocii" poetice, „poza" lirică, armonia sonoră, magia textului construit ca un „recitativ" etc. Cu alte cuvinte, diferența specifică trebuie căutată în ceea ce compune înălțimea nobilă a discursului poetic, gen convenționalizat. Lirica se definește drept materie verbală dispusă în structură versificată, „înălțime" stilistică menită a o situa în același timp în ierarhia genurilor literare.

Într-o carte devenită celebră, *De la Baudelaire la suprarealism*, Marcel Raymond leagă istoria poeziei moderne din a doua jumătate a secolului al XIX-lea de gîndirea estetică și practica poetică a geniului baudelairian. Sub influența lui A. E. Poe, Charles Baudelaire afirmase necesitatea ca *poeticul* să revină în esența sa la ceea ce îi este specific, adică la lirism. Condiția poeziei este legată, în modernitate, de

întoarcerea la vocea lirică absolută, la transsubstanţierea universului în „codul" poetic al persoanei abstractizate a lirismului, care este persoana I. În această definiţie a *instanţei lirice*, care dă sens poeticii modernităţii, nu trebuie amestecată prezenţa empirică a persoanei I. Suferinţele inimii, sentimentalitatea, efuziunile care, în romantism, transformaseră poezia tocmai într-o scenă a eului, supradimensionat, exacerbat, sînt abhorate în noua poezie. Lirismul persoanei I presupune abstragerea celei empirice, anularea datelor personale, intime, mundane. Din contră, concomitent cu esenţializarea acelei *voci* care instaurează discursul liric (instanţă abstractă, eu poetic categorial) se produce o depersonalizare treptată a poeziei, adică o ştergere a contururilor recognoscibile ale prezenţei intime, personale, contingente. „Sensibilitatea inimii nu e favorabilă travaliului poetic", scria Baudelaire. Fantezia însăşi este văzută drept o „operaţie intelectual dirijată" prin care „se elimină hazardul persoanei".

Lirica modernă va cunoaşte – este drept: cu accente plecînd paradoxal chiar din romantism – o scindare fundamentală în sînul identităţii discursului. *„Le Moi est haïssable"*, *„Je est un autre"* sînt adagii ale conştiinţei moderne, subiacente sau înscrise direct în meditaţia care însoţeşte actul poetic. Recunoaştem aici, dincolo de accentul existenţial, al unei filosofii care va lua amploare, ipostaziind conştiinţa modernă, noua „tipologie" a crizei umane, sciziunea poetică între *ego* şi *alter*, ca veritabil suport al depersonalizării vocii poetice.

Renunţarea la „ereziile" poemului, cum le-a numit Baudelaire, înseamnă abandonarea acelor categorii existente în literatura romantismului, care trădează *vocaţia originară a poeticului* şi, astfel, esenţa propriu-zis lirică. Aceasta ar fi, concentrată, expresia ne-mediată (altfel decît artistic, transfigurator) a eului poetic. „Ereziile" se află, dacă sintetizăm ideile lui Baudelaire, pe ambele versante ale actului poetic: cel structural-formal şi cel ideatic. Erezia „formală" ţine de narăţiunea prezentă în poemul romantic şi de „lungimea" acestuia, caracteristici care diminuează sau anulează de-a dreptul *concentrarea* necesară expresiei lirice. Narăţiunea este, în acelaşi timp, o formă ce

exclude discursul, lirismul fiind caracterizat convenţional prin preeminenţa persoanei gramaticale I. Lungimea naraţiunii poetice implică, desigur, o *tematică* a poemului, după Baudelaire inadecvată. Poezia nu are a povesti nimic, după cum nu are nici a „demonstra" nimic. Sînt, aşadar, străine poeticului intenţiile *didacticiste* (în opera care demonstrează, arată, învaţă), sau *moralizatoare* (opera induce o morală, se sprijină pe un determinism în această direcţie).

Detronate sînt, de asemenea, *mitul inspiraţiei* şi al *poetului „inspirat"*, profet. Natura poeticului se leagă nu de inspiraţia divină, nici de iraţionalitatea puterii creatoare, nici de capriciile muzei. Moderniii postulează *primatul lucidităţii* în creaţie, al deliberatului estetic în actul poetic. Poezia se va răsfrînge asupra ei înseşi, luîndu-se pe sine ca obiect. Reflexivitatea (de tip modern) păstrează ceva din narcisismul romantic ce punea în vedetă creatorul, mitul poetului, subiectul discursului. Narcisismul modern ţine de autosuficienţa poemului, răsfrînt specular asupra propriei „realităţi", asupra propriilor articulări expresive. Într-o formulă consacrată, ***poezia nu comunică, ci se comunică***, limbajul poetic nu este tranzitiv (în serviciul unui obiect, al unei tematici explicite, al unui adevăr sau al unei filosofii), ci reflexiv.

Din aserţiunile lui Baudelaire privitoare la modernizarea poeticului, această particularitate – ţinînd de *conştiinţa de sine a poeziei* şi de efortul lucid prin care produsul inteligenţei creatoare se naşte – pare a fi fost cea mai oraculară. Modernitatea post-baudelairiană, dar şi post-modernitatea secolului XX vor atinge consecvent acest subiect, ţintă a meditaţiei poetice în marginea *actului instaurator* al poeziei. „Naşterea poemului" este un ***topos*** modern care-şi păstrează puterea în post-modernitate.

„Dacă e adevărat că simbolismul reprezintă o redescoperire a esenţei poeziei – scrie N. Manolescu, referindu-se la estetica explicită conţinută în actele poetice şi meta-poetice baudelairiene – sensul lui trebuie căutat totodată în propunerea conştiinţei de sine care lipsea poeziei. Poezia modernă este, în continuarea simbolismului, o poezie care a luat cunoştinţă de sine şi se face pe sine (...). Poezia [românească, *n. n.*] are de la început un obiect, altul decît ea însăşi: exprimă ceva, o emoţie, o

idee, o spiritualitate. Ea sfîrşeşte prin a se exprima pe sine, devenindu-şi propriul obiect, se hrăneşte din sine însăşi ca Nastratin Hogea al lui Barbu: «Sfînt trup şi hrană sieşi, Hagi rupea din el.»"[6] Trimitem şi la lucrarea ulterioară, *Despre poezie*, 1987, în care criticul reia întreaga „istorie" a dobîndirii conştiinţei de sine a poeziei, cum şi a modernităţii instituite prin viziunea estetică şi contribuţia primului curent din istoria poeziei, simbolismul.

Traducînd în franceză eseurile lui Poe, *A Philosophy of Composition* (1846) şi *The Poetic Principle* (1848), Baudelaire a pus în circulaţie tezele unei meditaţii poetice care a „asigurat – după Hugo Friedrich – cel puţin în Franţa acea influenţă care continuă pînă în secolul al XX-lea". Ideile „sînt monumente ale unei inteligenţe artistice care-şi obţine rezultatele din observarea propriei sale poezii. Ele întrupează acea coincidenţă dintre poezie şi meditaţie echivalentă cu poezia (aici chiar superioară ei), care este şi ea un simptom esenţial al modernităţii".[7] Noua atitudine faţă de poezie comportă, în modernitate, şi prezenţa unei conştiinţe („critice", o numeşte Baudelaire), respectiv a unei poetici din care se înalţă meditaţia pe marginea actului creaţiei. Începînd cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, „poezia franceză a devenit din ce în ce mai mult o *metapoezie*, avidă de a fi o reflecţie asupra ei înseşi, cît şi asupra poeticilor care au precedat-o", ne reaminteşte Daniel Leuwers.[8] Lirica europeană cunoaşte însă o preocupare comună pentru tendinţa reflexivă, ceea ce face observaţia generalizabilă.

Refuzînd *anecdoticul*, ancorarea *tematică*, *discursivitatea* (asimilarea cu limbajul obişnuit, doar că organizat topic, prozodic şi „ornat" cu figuri de stil), *narativitatea*, *lungimea poemului*, Baudelaire desemnează o platformă a „poeziei viitoare" care stă să se arate, o dată cu un nou tip de sensibilitate şi, simetric, de receptare. Să adăugăm la toate acestea *principiul muzical*, adevărat „cal troian" în forma lizibilă, tradiţională a liricii. Cu „muzica poeziei" se va ivi şi libertatea pe care o conferă poetului jocul formei (întîi, repetitiv – armonic, ritmic muzical). La unii poeţi, falsa armonie repetitivă va lăsa loc sau va masca,

după caz, obsesia sau sugestia absurdului, care se străvede în repetiția exacerbată. Este cazul poeziei lui *Bacovia*, a cărei „muzicalitate", asimilată poeticii simboliste, constă în fapt într-o veritabilă derivă repetitivă, care – adesea – imprimă viziunii accente de coşmar existențial. Apăsătoare, poeme ca *Plumb* sau *Decor*, implicînd viziuni monocorde, sau un fel de „schizoidie" în planul imagistic-sonor („Copacii albi, copacii negri, / Şi frunze albe, frunze negre, / Şi pene albe, pene negre") sînt fals muzicale. În loc să delecteze, în loc să fie „doar muzică şi culoare", în loc să inducă melosul sugestiv, „magia evocatoare" a lirismului simbolist, ele filtrează, prin structura obsesională, sumbre, morbide imagini ale dezagregării. Modernă, cu adevărat, poezia europeană devine după ce „vîrsta" simbolismului se va fi epuizat în clişeele inerente.

Poezia modernă mai lasă să se vadă şi „arbitrarul" succesiunii momentelor de punere în frază a sensului poetic. O nouă „germinație" sensibilă, o „iritabilitate" crescută provoacă „dezordinea" temporală a actului creator, precum şi, consecutiv, o altă „cauzalitate" momentelor creației. La Poe, ca să-l citäm pe Hugo Friedrich, „inovația constă în faptul că a inversat succesiunea actelor poetice postulate de estetica mai veche. Ceea ce pare să fie rezultatul – *forma* – e originea poemului; ceea ce pare să fie originea – *sensul* – e rezultatul. La începutul procesului poetic stă un *ton* insistent, precedînd limbajul, purtător de sens, o acordare necristalizată în formă. Pentru a-i da formă, autorul caută acele materiale sonore ale limbajului care se apropie cel mai mult de un asemenea ton. (...) Poezia se naşte din impulsul limbajului care, determinat la rîndul său de *tonul* anterior limbajului, arată calea pe care vor apărea conținuturile; acestea nu mai sînt considerate ca substanța propriu-zisă a poemului, ci ca purtătoare ale puterilor sonore (ale *tonului*) şi ale vibrațiilor acestora, superioare ca semnificație".[9] Poe ar fi descris ideația – „oricum incidentală – ca simplă sugestivitate a indefinitului, deoarece în acest fel dominanta sonoră (a *tonului*) se păstrează, ea nefiind eclipsată de o dominantă semantică."[10] O „mărturisire" de creație similară deținem pentru *Poemele luminii*,

compuse de Lucian Blaga, după spusele autorului, pe „*ritmul*" prelogic, ivit din neant, acela care a „dictat" primul o *formă* viitoarelor versuri.

Viziunea asupra poeziei la cei doi mari creatori deschide calea spre poetica simbolismului, curent de la care, apoi, se vor dezvolta – separat – (conform tezei lui Marcel Raymond) o direcție a poeților „artiști", lucizi, care dau ființă teoriei *poeziei pure* (Mallarmé, Valéry) și una a poeților „iluminați" (Rimbaud), care duce spre, în timp, programele de avangardă, suprarealism, „capăt" al experiențelor poetice asupra formei, amenințate cu disoluția totală a sensului, cu dispariția programată a logicii verbale.[11]

Ambele direcții au drept premisă revoluția înfăptuită de simbolism în privința relației ***sens – formă***. Elementul central al poeticii simboliste, sugestia, reprezintă treapta „intermediară" de eludare a expresiei directe a sensului, de accedere la o „logică nouă", înălțată pe sugestivitatea *sui generis* a formei de natură muzicală. Muzicalitatea simbolistă e „predicată" întîi ca *delectatio* („De la musique avant toute chose") și practic recomandată în procedee („Et pour cela préfère l'Impair") vizînd, ca în poemul verlainian, măsura versului, ori refrenul, repetiția, lait-motivul, armonia formală. Astfel, poezia cedează pentru întîia oară primatul nedezmințit al sensului, al „fantaziei" ideatice, în favoarea „magiei evocatoare" sălășluind în „muzică și culoare", în sugestia sinestezică.

Poezia românească pășește pe calea schimbărilor, anunțate de Alexandru Macedonski, asimilînd influența franceză a curentului simbolist. Pentru secolul care se deschide sub accentele acestui tip de discurs liric, modernitatea va însemna, de asemenea, experiența transformării *canonului* (liric tradițional) într-un ritm mai alert și cu deschideri mai diverse.

Lirica primelor decenii ale secolului al XX-lea este dominată, aparent, de o falie între scriitura tradițională conservatoare, obstinată în păstrarea tiparelor și valorilor extraestetice conținute în operă (promovată cu deosebire de gruparea sămănătoristă) și noua poezie

orientată spre influențe europene. Distanța între programele „misticismului țărănesc", cum le-a numit E. Lovinescu (sămănătorismul și poporanismul) și adoptarea modelului simbolist, promovată de reviste precum „*Viața nouă*", a lui Ov. Densusianu, este evidentă. Poezia cunoaște, în perioada aceasta, fapt fără precedent în istoria liricii noastre, disputa pe tărîm estetic, solidaritatea grupărilor aflate în cauză, angajamentul literar.

Creatorii români refac o „ceartă a clasicilor cu modernii" pe terenul, mai curînd, al inspirației: un teritoriu tematic legînd cu aspirațiile patruzecioptiste, pe de o parte (viața țăranului, inspirația din folclor, din „realul" lumii rurale – poezie în care modalitatea, *idilică* sau *realistă*, distinge între *sămănătorism* și *poporanism*), salonul de poezie evanescent-muzicală, citadină și gratuită, „modernă", pe de altă parte.

Sămănătorismul rezerva literaturii o *teză*, manifestă în voința de a face din universul ruralității un obiect predilect al artei. Ca formă, lirica sămănătoristă este romantică, înfățișînd idilic o lume inventată, pitorească și patetic glorificată. Valorile sămănătoriste sînt dictate de un cod moral, de o aplecare exclusivă către fundamentul etnic și beneficiile morale ale contactului peren cu sursa. Justificare estetică i-au dat puțini scriitori, și aceia „împărțiți" cu gruparea poporanistă, revendicați, adică, deopotrivă: O. Goga, M. Sadoveanu. Curentul tradiționalist oponent, *poporanismul*, se opune idilismului sămănătorist și promovează cu energie un *model realist* de viziune asupra vieții, suferinței și situației precare a țăranilor. Motivul specific ideologiei este cel al „*datoriei*", al datoriei „uitate" a intelectualilor față de lumea patriarhală.

Formele poeziei care „descriu" modelul românesc tradițional nu trebuie însă confundate cu extremele ideologice ale curentului. O istorie internă a genului ne arată că valorile se află, cum era și firesc, dincolo de zgomotul excesiv al înfruntării între combatanți. Retorica programului „sămănătorist", susținut de nume ilustre ale culturii române, între care se detașează cu autoritate cel al lui N. Iorga, mentorul grupării pentru perioada cea mai importantă, nu va suplini inferioritatea estetică a producțiunilor lirice. Ceea ce se definește drept apărare a specificității

lirice şi spirituale româneşti nu este decît supralicitarea unei reacţii faţă de mişcarea inversă, de împrumut literar din moda europeană. Adevărata direcţie poetică tradiţională este de căutat la marii poeţi care ating „timbrul" esenţial, al unei „vorbiri" inconfundabile, prin care, în matricea limbii poetice răzbate ceea ce este *intraductibil* din modul de a înţelege lumea şi a o reprezenta, chiar „visînd", şi care defineşte „patria" unei limbi. Sensibilitatea poetică, primordial una „matricială", este raportată la ceea ce limbajul „închide" în latenţele sale, la ceea ce idiomul poetic recuperează din puterea de expresie a limbii şi care se revelează numai „celor aleşi", cum ar fi spus criticul. Viziunea asupra lumii, filosofia implicată în „alegerile" oferite de limbă pentru situaţiile celor mai profunde „comunicări", geniul actualizării acestor virtualităţi pătrund pe calea regală a marii poezii, care nu are „seamăn" în nici o traducere şi care, mai întotdeauna, impune ea însăşi o „poetică", iar nu se supune unui „program".

Dacă înţelegem prin *canon* un model, instituţionalizat prin adoptarea largă a formulei estetice, prin circulaţie şi influenţă, prin răspîndirea, frecvenţa schemei în literatura epocii, vom admite că *tradiţionalismul* (reprezentat de sămănătorism, poporanism, dar şi de verbul unui mare creator precum Octavian Goga) se dezvoltă în descendenţa unei mişcări care în urmă cu cîteva decenii reprezenta la rîndul ei o „direcţie nouă", mai bine spus o necesitate literară (direcţia *naţională* de la revista *„Dacia literară"*, peste alte cîteva decenii direcţia „nouă" încurajată de Titu Maiorescu şi revista *„Convorbiri literare"*). Canonul presupune, de asemenea, imitaţia (adoptarea, preluarea) unui model recunoscut, care a experimentat şi succesul de „reţetă", sau de public. Asistăm, aşadar, la momentul cînd această formă de tradiţie deja instituită este pusă în cauză, în numele altei orientări estetice, modernist – simboliste la început, care va genera, la rîndul ei, un *canon poetic* în primele decenii ale secolului al XX-lea.

Canonul este determinat şi de existenţa conştiinţei estetice şi a *corpusului* teoretic care „descrie" modelul. Firesţe că, în istoria sa, un rol hotărîtor îl au transferul unui inventar recognoscibil de elemente ale

genului, cum şi retorica specifică. Conştiinţa noului se afirmă cu orgoliu, împotriva altui... canon. Faptul este apanajul creatorilor înşişi, iar nu al criticii, care manifestă adesea inerţia oricărui receptor. Observaţia lui E. Lovinescu din *Istoria literaturii române contemporane,* vol. II, vine în acest sens (Cap. XXV, *Poziţia criticei faţă de orice literatură contemporană: ostilitatea faţă de noutate*): „Fenomenul e legitim nu numai din partea publicului, ci şi din partea criticei, deoarece, prin însăşi formaţia lui, călit la şcoala trecutului şi cu aderenţe încă vii în culturile dispărute, criticul reprezintă o forţă reacţionară, aşa că în artă, principial, progresul nu se poate realiza printr-însul, ci prin artişti. /2/ Excepţiile provin, în genere, din formaţia pur artistică şi din integrarea în grupări de artă a unora dintre critici. (...) Cazul e prezent şi în literatura română... Primit cu ostilitate evidentă de unii şi cu indiferenţă de cei mai mulţi, simbolismul nu şi-a găsit expresia critică decît în înşişi creatorii lui. (...) D-nii O. Densusianu, F. Aderca sau N. Davidescu s-au transformat în teoreticienii propriei lor estetice." Concluzia lui E. Lovinescu vizează modalitatea introducerii, prin actul teoretic, a noului, a esteticii novatoare: „Critica are nevoie de astfel de brusce irupţiuni în sînul ei, de deschideri de ferestre şi uşi, prin care aerul viu să aducă zbuciumul căutării de sine în forme noi sau cel puţin să creeze acea atmosferă de înţelegere sau numai de combativitate necesară oricărui progres."[12]

Două decenii de coexistenţă a tradiţiei „rurale" şi a inspiraţiei moderne simboliste, a melancoliei dezrădăcinării şi a noii sensibilităţi de *spleen* poetic au dus şi spre amestecul unor forme. Creatorii „vechi" scriu în tonalitatea poeziei ardelene – grave şi cu ascendenţe folclorice – mesianice, răzvrătite în numele unor aspiraţii de neam şi identitate istorică. „Peregrinul transilvan" reapare ca motiv, legat de poetica înstrăinării, resimţite individual şi în numele unei întregi colectivităţi (Şt. O. Iosif, O. Goga). Satul, umanitatea arhetipală, casa, plîngerea despărţirii de lumea matricei spirituale şi organice răsună ades în lira acestor poeţi. Se conturează o tematică specifică, purtînd o „tendinţă" şi orientînd creaţia către solemnitate şi patetism. Eul poetic se

„obiectivează" în *lamento*-ul pornit dintr-o suferință colectivă. Se remarcă, totuşi, în contraponderea variantei grave, continuarea (pe o notă, aşadar, mai senină) a dispoziției bucolice coşbuciene. Lirica tradițională este, patetică sau senină, de sorginte (neo)romantică. „Lizibilitatea" ei este deplină, tematica distinctă, iar, cînd nu este legată de o desfătare procurată de răgazul contemplativ, angajată.

Note

[1] Formula cu care Eugen Simion se apleacă asupra începuturilor poeziei româneşti, din creația secolului al XIX-lea, în *Dimineața poeților*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980.

[2] Cf. Mihai Zamfir, *Din secolul romantic*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989.

[3] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p. 865.

[4] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea pînă la mijlocul secolului al XX-lea*, în româneşte de Dieter Fuhrmann, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, p. 10.

[5] *Ibidem*, p. 13.

[6] Nicolae Manolescu, *Poezia între cele două războaie mondiale – vîrsta modernă a lirismului*, în *Istoria literaturii române. Studii*, Editura Academiei, Bucureşti, 1979, p. 216; *Despre poezie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987.

[7] Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 49.

[8] Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, DUNOD, Paris, 1990, p. 3.

[9] Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 49.

[10] *Ibidem*, p. 50.

[11] Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, traducere de Leonid Dimov, Editura Univers, Bucureşti, 1998.

[12] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, pp.385-386.

POEZIE ŞI PROFEŢIE

Vocea-cutremur, oraculară, a lui Octavian Goga, imprimă vorbirii poetice o amprentă care va rămîne numai a ei. Ieşit din Răşinarii Sibiului, care au mai dat culturii un Cioran, scepticul neîmpăcat, şi rămînînd, precum Creangă[1], legat (fără alternativă estetică viabilă) de lumea care a dat sens operei, de fondul spiritual şi etern al matricei: satul-simbol, scriitorul a conferit, la rîndul lui, aură sacră acelei întocmiri care este Ardealul din cîntecul său.

Esenţa creaţiei lui Octavian Goga ţine de această legătură organică cu o lume pe care poetul a ridicat-o la demnitatea mitului. În acest sens se conturează şi poetica explicită a creatorului, care s-a declarat întotdeauna un „apostol al neamului", o voce în slujba celor umiliţi de o soartă, istoriceşte, nedreaptă. *Profetice* au fost *„cîntarea pătimirii noastre"*, sub a cărei forţă se înscrie poezia ardelenească, printr-un tipar inefabil, viziunea unui neam răzvrătit în genunchi, şi chiar *calea* săpată astfel în matricea poeziei, cu verbul ce avea să se manifeste în lirica românească de la începuturile secolului al XX-lea. Din împrejurarea istorică, artistul creează o determinare ancestrală, capabilă să nască, în termeni estetic adecvaţi, impresia *tragicului*. Sentimentul sumbrei fatalităţi, împotriva căreia omul nu se poate ridica, fiindcă trăieşte în cea mai desăvîrşită subordonare, răsare implacabil din versurile lui Octavian Goga. În acelaşi timp, poezia îmbracă voce profetică, devenind prin compensaţie o cale oraculară a mîntuirii, o formă anticipatoare a răzbunării, un strigăt ameninţător.

Apariţia, în 1905, a volumului *Poezii* a stîrnit o vie reacţie din partea publicului şi a criticilor: „Efectul produs asupra marelui număr de cetitori – avea să scrie Titu Maiorescu un an mai tîrziu, în *Raportul către Academie*, cînd poetului i se conferea un important premiu –

credem că provine mai întîi din forma frumoasă în care autorul a ştiut să exprime cuprinsul „patriotic" al multora din versurile sale. În adevăr, emoţiunile ce le simte şi ni le transmite tînărul poet sunt izvorîte din viaţa naţională a acelei părţi a României în care s-a născut şi în mijlocul căreia a trăit (...)."[2]

Pentru cine cunoaşte poziţia mentorului Junimii în privinţa finalităţii artei, observaţia poate părea contradictorie. Titu Maiorescu a apărat cu fermitate ideea gratuităţii actului estetic, aşadar independenţa artei în raport cu orice fel de „teză" sau de „tendinţă". Celebra apărare a lui Caragiale (*Comediile d-lui I. L. Caragiale*) punea explicit problema incompatibilităţii între arta adevărată şi formularea oricărui scop, respectiv „tendinţă" în proiectul estetic. La vremea respectivă, criticul dădea un verdict implacabil: împins de cele mai nobile sentimente, cum ar fi dragostea pentru ţară, creatorul nu poate fi pentru aceasta adevărat artist, ceea ce rezultă sub asemenea concepţie fiind „imoral în sensul artei". Arta este morală prin însuşi faptul că este artă, că are, adică, o valoare în sine, singura care scoate pe spectator din lumea lui, guvernată de egoism (de *rău*, în sens *schopenhauerian*) şi-l ridică în lumea „ficţiunii ideale", purificîndu-l şi, firește, dezlegîndu-l de acţiunea practică, de cotidian, de rău. Orice altă finalitate dată operei, în afară de conţinutul estetic, va cădea sub incidenţa „imoralităţii", pentru că se va fi dovedit „impură", legată de factori extraestetici. Chestiunea nu poate fi ignorată acum, după ce criticul pare a fi ocolit cel mai important comandament al Artei:

> *„Ce e drept, patriotismul, ca element de acţiune politică, nu este materie de artă, oricîte abateri s-au comis şi se mai comit în contra unei regule aşa simple. (...) Cu toate acestea, patriotismul este în inimile sincere, în afară de orice tendinţă politică, şi întrucît este astfel, poate fi, în certe împrejurări, născător de poezie."*[3]

„Împrejurările excepţionale" în care se manifestă verbul tînărului creator dictează celebrului critic „revizuirea" (în termeni lovinescieni) de mai sus. Principiile estetice rămîn, cu toate acestea, neatinse, dată fiind „sinceritatea" emoţiunii, pentru Maiorescu cel din 1867 reprezentînd „condiţiunea ideală"[4] a poeziei, „conţinutul" ei (şi această con-

vingere va suferi ulterior un amendament important. Criticul va reformula, cum se ştie, criteriul, restrîngînd domeniul liricii la „sentimentul contemplat", diferit, adică, de acela direct, „trăit"). În acelaşi timp, cum se arată explicit, excelenţa formei („condiţiunea materială" a poeziei) rămîne pentru Maiorescu decisivă în acordarea judecăţii de valoare, cu toată concesia făcută în privinţa „conţinutului":

„Dar unde se vede arta scriitorului nu este în patriotismul simţit, ci în manifestarea lui menţinută în dreapta măsură a frumosului."

Natura inspiraţiei, în lirica lui Octavian Goga, e inedită mai ales sub raportul discursului, al „reliefului" expresivităţii. O puternică personalitate se afirmă, dînd „vocii", cum s-a arătat de la început, o amprentă uşor *recognoscibilă*, care se clasicizează în scurt timp. Tonalitate gravă, articulare ceremonială, sobrietate asociată în proporţii de artă unei sentimentalităţi abstractizate, dar vii – acestea compun digitaţia artistului asupra partiturii tradiţionale. Vorbind despre individualitatea glasului liric al lui Goga, nu eludăm ascendenţa transilvăneană a poeziei, care găseşte în Şt. O. Iosif cel mai apropiat creator afin, sensibil la lumea obîrşiei. Arta lui Octavian Goga depăşeşte însă, prin rafinament şi vocaţie metafizică, maniera sămănătoristă a înaintaşului.

Ca şi Titu Maiorescu mai devreme, cel mai important critic al perioadei imediat următoare primului război mondial, E. Lovinescu, adversar declarat al direcţiei tradiţionaliste (aceeaşi care cantona obiectul artei la o tratare semiideologică, indiferentă la pulsul autentic al vocaţiei), este nevoit să facă, în privinţa poetului din Răşinari, o reformulare a poziţiei. Creaţia lui Goga este ferită de căderea estetică a „misticismului ţărănesc", proprie orientărilor doctrinare de tipul celei menţionate, chiar dacă poetul se apleacă asupra aceluiaşi univers al ruralităţii. Recunoscînd meritele artei lui Goga, E. Lovinescu aşază poezia în firescul determinării „istorice", singura justificată pentru clamarea suferinţei colective. Sensul lamentaţiei poetice este de găsit, cu alte cuvinte, acolo unde îl justifică o realitate istorică: în Transilvania de dinainte de Marea Unire din 1918. Ca şi Liviu Rebreanu în proza de mare întindere, artistul constituie excepţia faţă de caducitatea

estetică a literaturii sămănătoriste şi poporaniste, inspirate programatic de sentimentul solidarităţii cu clasa ţăranului. Se poate scrie mare literatură plecînd de la aceeaşi tematică, sună concluzia autorului *Istoriei literaturii române contemporane.*

În fine, momentul Călinescu în exegeza operei lui Octavian Goga (prin capitolul consacrat poetului între secţiunile *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent*) fixează şi mai categoric natura prin excelenţă necondiţionată a lirismului, creaţie fără constrîngeri, „pură" ca şi aceea a lui Eminescu. Pentru filonul naţional, poetul leagă în timp cu verbul eminescian: „Goga a intuit mai bine decît oricare geniul poetului *Doinei* şi a ştiut să-l continue cu materie nouă. Şi Eminescu şi Goga cîntă un inefabil de origine metafizică, o jale nemotivată, de popor străvechi, îmbătrînit de experienţa crudă a vieţii, ajuns la bocetul ritual, transmis fără explicarea sensului."[5]

Ceea ce frapează la lectura scrierilor lui Octavian Goga este tensiunea „vocală", pasta vie în care se distinge un sunet grav, modelat după o retorică sugerînd dicţiunea sacră, a vorbirii din amvon. Vocea îşi conţine ecoul, are amplitudinea conferită de înălţimea „dialogului" (într-un *analogon* al adresării spre divinitate, precum în *Rugăciune*), ori de natura implacabilă a rostirii oraculare. Profeţie, blestem surd, *memento* al durerilor unei „lumi", *cîntare* ridicîndu-se dintr-un cor al robilor: iată accentele esenţiale ale *Poeziilor* din 1905. Forma de „oralitate" ceremonială, prin care vocea aspiră la o reprezentare vie, căci legată (cum avansa G. Călinescu) de o „ritualică" plîngere, mai poate evoca şi un glas transindividual, venit din vechimea însăşi a speţei. De aici aspiraţia eului liric spre anonimat, spre topirea în glasul colectivităţii şi implicit al unei conştiinţe tragice. Chiar în postura de profet, poetul nu este decît întrucît serveşte, vizionar, celorlalţi. Nu poţi fi profet pentru tine. Glosînd pe marginea unuia din titlurile volumelor următoare (*Cîntece fără ţară*, 1916), se poate spune încă de pe acum că, vorbind în intimitatea eului, poetul atestă depărtarea, *fără-de-ţara*, pribegia şi singurătatea. Pe de altă parte, însăşi *distanţa*, ruptura de indistinctul colectiv, potenţează valorile prime ale *lumii* lui Goga:

Eu sînt o lacrimă tîrzie
Din plînsul unei mii de ani,
Sunt visul care reînvie
La vetrele celor orfani.
Sunt o mustrare călătoare
De pe tărîmuri fără glas,
Şi dintr-o lume care moare
Sunt strigătul ce-a mai rămas.
(...)
Azi simt cum noaptea se coboară
Pe dimineaţa mea de ieri,
Cum cîntul meu se înfăşoară
În giulgiul veşnicei tăceri...

(Fără ţară)

Rostul acestei sfîşieri (care pentru poezie înseamnă alegerea tăcerii) nu poate fi citit decît în raport cu misiunea poetului din prima secţiune a operei, întîiul volum. Se poate spune că avem aici întoarcerea eului la propria voce, invers decît în ipostaza iniţială, a pierderii în glasul şi suferinţa celor mulţi. Cînd nu este meditaţie în „pacea mută", cînd nu este un *Sonet* dăruit toamnei, „pustietate arsă", biciuită doar de „rîsul morţii", poezia de după 1905 „rememorează" *topoi* ai discursului propriu, precum mai sus, dar în **melancolie**, dispoziţie care trădează altă etate lirică.

Cea mai patetică dintre profesiunile de credinţă ale poeziei secolului al XX-lea este *Rugăciune(a)* lui Octavian Goga:

Rătăcitor, cu ochii tulburi,
Cu trupul istovit de cale,
Eu cad neputincios, stăpîne,
În faţa strălucirii tale.
În drum mi se desfac prăpăstii,
Şi-n negură se-mbracă zarea,
Eu în genunchi spre tine caut:
Părinte, orînduie-mi cărarea!

BCU IASI/CLUJ UNIVERSITY LIBRARY

Nu numai datorită evlaviei adresării, sub care se frămîntă un spirit ce pare a începe ucenicia ascezei, nu doar pentru sunetul de litanie care dă corp poemului. De altfel, paradigma biblică a *rătăcitorului* şi a aflării, prin revelaţie, a „căii", este transparentă, ca un pretext, ca o metaforă de la sine înţeleasă. O întreagă filosofie a ***renunţării de sine***, poate nu străină de izvorul biblic al apostolatului, se întregeşte cu ***voinţa răzvrătită***, exprimată, în finalul ***mesianic***, de legatarul unei seminţii întregi:

Alungă patimile mele,
Pe veci mirarea lor o frînge
Şi de durerea altor inimi
Învaţă-mă pe mine-a plînge.
Nu rostul meu, de-a pururi pradă
Ursitei maştere şi rele,
Ci jalea unei lumi, părinte,
Să plîngă-n lacrimile mele.

Poezia lui Goga va cunoaşte, prin aceasta, paradoxul negării principiului fundamental al lirismului. Eul aspiră spre contopire cu aproapele întru suferinţă, spre ştergerea individualităţii şi reprezentarea Celuilat. În sensul de faţă, adagiul rimbaldian *Je est un autre* se poate citi cu accentul, cuvenit, pe inefabilul şi puritatea *eului căutat*, care este altceva, *altul* decît eul psihologic, limitat. Ceea ce visează poetul este dezlegarea de sufletul propriu, de patima măruntă, individuală, într-o viziune a lirismului care dobîndeşte, astfel, ***obiectivare*** prin ipostazierea alterităţii, în locul identităţii. „Lepădarea de sine" pe calea suferinţei, ascetica umilitate pe „calea" dobîndită în reculegere presupun anularea trăirilor eului, de care poetul se simte copleşit şi împotriva cărora imploră un ajutor divin:

În pieptul zbuciumat de doruri
Eu simt ispitele cum sapă,
Cum vor să-mi tulbure izvorul
Din care sufletul s-adapă.
Din valul lumii lor mă smulge...

Simbolismul poetic al negării eului în numele unei misiuni vestitoare, vizionarismul de factură mesianică merită comparația cu ceea ce presupune profeția propriu-zisă, conform textelor sacre. S-o facem, ajutați de comentariile unui celebru analist al profetismului biblic, André Neher: „Depășind cadrul unei comuniuni personale, experiența profetică traversează omul pentru a se dărui altora. Este ceea ce caracterizează profeția printre alte moduri de revelație. Este ceea ce-l distinge pe profet printre ceilalți oameni religioși. Revelația profetică nu se limitează nici la faptul de a se produce, nici la acceptare, nici la interpretare. Ea cere transmiterea. Profetul participă la transcendent nu pentru a comunica cu acesta în intimitate, ci pentru a împărți cu el efortul de a înfrunta ceea ce nu este de ordinul lui. Două acte conjugate constituie deci profeția: cel al revelației și cel al comunicării."[6]

Cîștigînd din acest suport simbolic (profeția mistică), împrumutînd din domeniul sacru (*mantica, mesianismul*) o *formă* pentru vocea poetică, Goga transferă asupra discursului liric gravitatea sensului care se transmite, astfel, de dincolo de eu. Altfel spus, instanța lirică se constituie în cale oraculară, golindu-se pe sine de individualitate.

Rolul *mesianic* al poeziei-cîntare, cum și al poetului prin vocea căruia vor glăsui la judecata din urmă „robiile de veacuri", se împlinește cu „tăria urii și-a iubirii". În lira poetului, pe partitura largă a simțirilor grandioase, își arată puterea accentele *veterotestamentare*, vindicative. G. Călinescu remarca puterea verbului, influențat de dicțiunea sacră a vocilor profeților din *Vechiul Testament*: „Ca la lectura blestemelor și profețiilor din Biblie, oricine se simte cutremurat de vestirea unor bucurii și răzbunări fără nume."[7] Așijderea, I. Negoițescu atrage atenția asupra preferinței poetului pentru vehemența și în general tonalitatea răzbunării vestite de profetismul *Vechiului Testament*.

Astfel, creația lui Octavian Goga toarnă în materie de inspirație biblică o voință de justiție socială, istorică, pentru ca, în rezultatul ei, să constatăm, precum G. Călinescu, „strania convertire a poeziei naționale în poezie pură", proces culminînd în poemul *Noi*.[8]

Poetul se vrea pătruns de energie insurgentă, pentru a putea să se identifice cu revolta celor mulți, cu mînia poporului său:

În suflet samănă-mi furtună,
Să-l simt în matca-i cum se zbate,

cîntecul răscolind impetuos în povara, adunată, a durerii de secole:

Cum tot amarul se revarsă
Pe strunele înfiorate...

Instanța lirică nu dispare. Ea se metamorfozează în, treptat, vocea așteptată, mîntuitoare. Poetul este pe deplin identificat cu suferința care-și clamează, pe calea aceasta, *sfîrșitul*.

De altfel, întreaga viziune poetică este marcată de această supradeterminare a *toposului eschatologic*. ***Sfîrșitul-salvare***, în perspectiva căruia poezia se înalță ca prevestire, mesianică, se asociază ideii de ***soteriologie*** (mîntuire prin jertfa benevolă) pe care verbul poetic o împlinește. Poetul este „glasul de aramă" al așteptatei izbăviri. Purificat în jalea împărtășită:

A mea e lacrima ce-n tremur
Prin sita genelor se frînge,
Al meu e cîntul ce-n pustie
Neputincioasa jale-și plînge,

el este cel care *vede* într-un viitor al resurecției, care aparține robilor de azi:

Ci-n pacea obidirii voastre,
Ca-ntr-un întins adînc de mare,
Trăiește-nfricoșatul vifor
Al vremilor răzbunătoare.

(Plugarii)

Sfîrșitul apocaliptic al lumii („*Dar de ne-om prăpădi cu toții...*"), asociat preaplinului suferinței, deficienței de ordin etic (precum în pedeapsa biblică), se risipește în ***imaginarul diluvial***, teribil, al unui poem precum *Oltul*:

Să verşi, păgîn, potop de apă
Pe şesul holdelor de aur;
Să piară glia care poartă
Înstrăinatul nost' tezaur...

Reiterare a miticului moment, tema poetică introdusă, **potopul**, preia din modelul biblic nu atît sensul său etic, fiindcă pedeapsa nu este a Divinităţii care amendează o lume a păcatului, ci mai curînd pe acela legat de o **reinstaurare** a lumii. De altfel, nuanţa este decelabilă în variantele ancestrale ale motivului: „Există, în povestirea biblică, o etică de structură, care merge dincolo de etica naraţiunii. Mitul babilonian al diluviului este de structură non-istorică. El se întemeiază pe concepţia unui impas al istoriei. Lucrurile s-au înrăutăţit în aşa măsură în lume, încît nu mai este altă cale decît aceea de a şterge totul, de a trage o linie şi de a începe totul de la zero."[10] Spre această semnificaţie înclină finalul răscolitor al *Oltului*, conţinînd dimensiunea soteriologică a ***morţii întru salvare***:

Ţărîna trupurilor noastre
S-o scurmi de unde ne-ngropară,
Şi să-ţi aduni apele toate,
-Să ne mutăm în altă ţară!

Poem al revoltei surde şi al nevoii de justiţie divină, *Oltul* poartă semnul unei identificări metonimice: ***spaţialitate – speţă umană***. Rîul adus la o configuraţie grandioasă devine simbolul explicit al ***utopiei salvatoare***, al profeţiei expiatorii:

Tu, Oltule, să ne răzbuni!

Mizeria condiţiei, omul o răscumpără prin ***proiecţia identitară*** – în martorul puternic, nezăgăzuit, prea încercat. Spaţiul matricial al unui întreg neam suferind se poate, metamorfotic, re-compune în „altă parte". Poate, altfel spus, re-naşte, pe undele înspumate ale unei ***matrici acvatice*** (idee regăsibilă la M. Eminescu, în *Memento mori*), cu puterea originară de a reface ***începutul***. O asemenea disproporţie faţă cu ceea

ce poate fi durerea colectivă a unei comunități lipsite de drepturi, dar refugiată în universuri compensatorii (al poveștii, al mitului slăvind ***ocrotitorul***, al utopiei), transcende referentul, ridicînd plîngerea la, cum observa G. Călinescu, o ***jale cosmică***. Octavian Goga semnează o operă în care viziunea absolutizată a durerii se naște din contemplarea condiției umanului. Ceea ce face din artist un poet de o asemenea structură este, cum s-a văzut deja, concepția individualizată a poeticului, care întoarce genul la rădăcinile speciei, la vîrsta care consacra ***poetul-profet***: *poeta vates*. Accentele vaticinare se întrepătrund, constant, cu vorbirea „inspirată", aceea care *vede*, dincolo de contingențele mizeriei istorice, un viitor dezrobit, dezlegat de lacrimi.

Imaginea tipică în construirea *toposului* rămîne totuși legată de ***soarta nefastă***, poveste tristă a satului, (pe)cetluit în jale ca în *Așteptare*, ursit să numere cîte „un pribeag din orice casă". Ecouri eminesciene din *O, rămîi...*, *Revedere* se simt filtrate în dezolarea întrebărilor:

Unde-i astăzi cîntărețul
Glasul codrilor s-asculte,
Cetluind pe patru strune
Taina zvonurilor multe?
Și pribegitori, azi, unde-s
Ochii văzători a toate,
Să îmbrățișeze-ntreagă
Vraja firii fermecate?

Răspunsul măsoară distanța irecuperabilă care a *înstrăinat* pe om de locul său, alungînd totodată și pe acela care știa tîlcurile, limba naturii:

În zadar de sus azi luna
Chipu-și împletește-n apă,
Ale firii înțelesuri –
Minte nu-i să le priceapă.

Răsună, peste lamentația gravă, reminiscențe ale vorbirii poetice din melancolia eminesciană a pierderii inocenței.

Soarta oamenilor care *au rămas* în sat, bătrîni fără copii, este invocată prin situații dramatice, dar care par a face obișnuitul unei lumi supuse catastrofei, cum apare ea în creația lui Goga:

Cîtă jale le-a fost scrisă!
Doi feciori aveau la casă...
Unu-i mort de astă toamnă,
Altul stă cu domni la masă.

(Părăsiți)

Celor plecați, satul le devine, prin forța lucrurilor, un ***loc interzis***, care potențează durerea. *Pribeagul* își strunește murgul, care vrea să apuce pe drumul cunoscut:

Jos, în smalț de soare-apune
Turla satului străluce;
Sapă murgul și nechează
Și-nspre vale vrea s-apuce...

Se înalță-n șea voinicul
Vede-o casă-ntre poiene,
Și cu mîneca cămășii
Zvînt-o lacrimă din gene.

Într-o clipă strînge frîul
Și-l îndeamnă-n altă parte,
Dîrz pleoapele-și închide...

(Pribeag)

Umanitatea universului lui Octavian Goga se distinge în două modalități esențiale: o ***figurație individuală***, care portretizează liric exponenți ai satului-familie, solidarizat în cercul suferinței, și o ***colectivitate damnată*** (*Plugarii, Clăcașii, Noi, De la noi, Casa noastră, Bătrîni* etc.). Din prima categorie se desprind, generic, efigiile ***învățătorului***

(*Dascălul, Dăscăliţa*), sau ale ***apostolului*** – duhovnicul oamenilor –, preotul:

Moşneag albit de zile negre,
Aşa îl pomenise satul,
Pe pieptărelul lui de lînă
Purtînd un ban de la-mpăratul.

*Toposul **salvatorului*** nu pare încă a se recunoaşte în acest început – crochiu. Amplificată însă şi nutrită de substanţa harului, a semnului ***mesianic***, imaginea se înalţă în final, cu aceleaşi atribute ale *senectuţii sacralizate*, ca în ipostaza personificată a *Oltului* („*Bătrîne* Olt!; „*moşnege*"), sau ca în *emblema voievodală* („Acolo dormi şi tu, *arhanghel bătrîn*, / Tu, Ştefane, sfînt Voievoade", în poemul *De la noi*, invocată pentru a face dreaptă ***venirea trimisului salvator*** („Atunci cînd în soare din nou străluci-vor, / – De sus, din a ta-mpărăţie: / Crai tînăr, crai mîndru, crai nou să le-ncingă, / Trimite, rugămu-ne ţie!"):

Atîtea patimi plîng în glasul
Cuvîntătorului părinte
Şi-atîta dor aprind în inimi
De clipa răzbunării sfinte.
– Bătrînul mag înalţă fruntea.
Ce sfînt e graiul gurii sale,
Din el va răsări norocul
Acestui neam sfîrşit de jale!

Lumea lui Goga este transfigurată de sentimentul supliciului şi al martirajului, cum şi de cel compensator, al trăirii prin anticipaţie a sfîrşitului eliberator, purificator ca în poemul *Oltul*, sau mesianic legat de o răzbunare a soartei, prin cel aşteptat. Poetul evocă solemn puritatea unei omeniri care pare a-şi trăi copilăria speciei, vinovată fără temei şi sublimă în acceptarea acestei condiţii. G. Călinescu găsea că „ţara pe care o înfăţişează această poezie are un vădit aer hermetic. E un Purgatoriu în care se petrec evenimente procesionale, în care lumea jeleşte misterios împinsă de o putere nerelevabilă, cu sentimentul unei catastrofe universale."[11]

Clăcaşii întrunesc cel mai articulat semnele umanităţii tragice. Poezia conţine, mai pronunţat decît în *Plugarii*, de pildă, ideea determinării nefaste. Imaginea de „procesiune dantescă", după cum a fost definită, se sublimează în *arhetipul* durerii, ca o sentinţă la eternizarea martiriului:

– Eu le vedeam înşiruirea lungă,
Cum gîrbovită-ncet înaintează,
Cum stăruind prin holdă-şi taie uliţi
Cerşitorind cu ochii stinşi o dungă
De nor pribeag în vînătul din zare.
(...)
– Erau clăcaşi: oştenii fără nume
Ce duc războiul mare-al tuturora,
Cei ce se sting în neguri şi uitare
Şi cad şi mor de cruda-mpovărare
A tuturor durerilor din lume...

Convoiul, ca o suită funebră („părea o ceată tristă de-ngropare"), poartă spre nicăieri vieţi deja sfîrşite:

Moşnegi slăbiţi, ce scris aveau pe frunte
Zădărnicia pletelor cărunte;
Bărbaţi sfîrşiţi, cu sufletele moarte,
Cu tot amarul unei vieţi deşarte.
Şi-n lung şirag femeile trudite,
Cu ochii stinşi, cu sînul supt de trudă,
Înaintau în cale gîrbovite...

Sensul poeziei lui Octavian Goga se descifrează în preajma viziunilor crude, potenţate de conştiinţa deşertăciunii. Poetul nu o pune pe seama condiţiei socialmente mizere, iar justificarea istorică a gravei derelicţiuni devine pretextuală. De aici forţa, dincolo de bine şi de rău, a verbului liric – rămas totuşi, cu rezonanţa specifică, închis în rama timpului său.

Note

[1] În viziunea lui G.Ibrăileanu, pe deplin justificată, Creangă nu a putut „ieşi" din lumea *Amintirilor* şi a *Poveştilor*, adică, mai corect spus, din formula care a nutrit filosofia de viaţă şi viziunea estetică, din formula literaturii care l-a făcut ceea ce este. Vrînd să scrie altfel, despre lumea tîrgului, ieşind din „cercul" inspiraţiei, înţelepciunii, *savoir*-ului ancestral, toate esenţiale, pe care le stăpînea fără rest, Creangă a devenit „mahalagiul": trivial şi de nerecunoscut. Articolul despre „ţăranul şi tîrgovăţul" Creangă fixează o judecată estetică şi un fapt de psihologie a creaţiei.

[2] Titu Maiorescu, *Poeziile d-lui Octavian Goga, Raport citit în Academia Română pentru acordarea unui premiu (1906)*, în *Titu Maiorescu din Critice*, ediţie îngrijită şi tabel cronologic de Domnica Filimon, introducere de Eugen Todoran, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978, p. 322.

[3] *Ibidem.*

[4] În *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, primul studiu de referinţă în domeniul esteticii poeziei, din opera maioresciană.

[5] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, op. cit.*, p. 610.

[6] André Neher, *Prophètes et prophéties. L'essence du prophétisme*, Petite Bibliothque Payot, Paris, 1995, p.10, trad. n.

[7] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 608.

[8] *Ibidem*, p. 609.

[9] *Eschatologia* este „doctrina mistică-religioasă despre destinele finale ale omenirii, despre sfîrşitul lumii şi judecata de apoi (cf. gr. *eschatos* – ultim, *logos* – cuvînt)", dacă alegem cea mai simplă definiţie, din *Dicţionarul de neologisme*, Editura Academiei, Bucureşti, 1978, p.407. În fapt, „*toute* doctrine concernant les fins derniers de l'univers et de l'humanité. Pour les theologiens qualifie essentiellement le problème de la fin du monde et du jugement dernier", cf. Sylvain Auroux, Yvonne Weil, *Nouveau vocabulaire des études philosophiques*, Classiques Hachette, Paris, 1975, p. 74.

[10] André Neher, *op. cit.*, p.130.

[11] G. Călinescu, *op. cit.*, p.609.

BCU IASI CENTRU UNIVERSITAR

SINCRETISM POETIC

Formă de manifestare a **conştiinţei moderne a poeticului**, inaugurată la noi de **Macedonski** în secolul al XIX-lea, **simbolismul** împrumută din curentul european viziunea transformatoare asupra limbajului şi semnului poetic. Datorate decalajului temporal cu care se înregistrează afirmarea primelor atitudini pro-moderniste, caracteristicile mişcării româneşti se regăsesc într-o linie „tradiţională" (obişnuită, adică) pentru literatura română, aceea a **eclectismului formei estetice**. Comparaţia cu modelul european se poate face, de aceea, dintr-o dublă perspectivă, ţinînd, pe de o parte, de influenţa directă, simpatetică, în forma care nu trădează „depărtarea" de **canonul** adoptat, iar pe de altă parte în sensul preluării mai „libere" a modelului, care nu se mai constituie într-un reper dominator şi nu mai exercită „constrîngerea", presiunea obiectului imitat. În acest fel, se pot distinge două categorii de **acte poetice si teoretice**: ele se manifestă aproape egal, punînd în discuţie ideea însăşi de influenţă, respectiv „şcoală" literară.

Simbolismul a purtat pe valul succesului poeţi care au „trădat" formula din interior, situîndu-se pe o direcţie dictată de vocaţia ireductibilă, iar nu în subordinea unor precepte teoretice. **G. Bacovia**, cel mai mare artist simbolist român, este şi cel mai liber în tratarea modalităţilor poetice simboliste, obţinînd în opera sa inconfundabilă ceea ce se poate defini drept re-scrierea, resemantizarea lirică a unor motive şi teme cu „etichetă" evidentă. Legat atît de zorii mişcării, prin debutul său timpuriu, în revistă, cît şi de experienţa (şi automat eroziunea) modelului în cele aproape două decenii pînă la publicarea volumului ***Plumb*** (1916), poetul pare a avea, la propriu şi la figurat, „ultimul cuvînt" în materie. Opera sa topeşte inspiraţia *verlainiană*, cu tonalităţile melancoliei autumnal- deceptive, cu armonia „monotonă" a

„cîntecului", într-o formă extremă a *spleenului*. Viziunea poetică bacoviană anticipează, fără a o numi, „boala" de care e cuprins universul, precum la Blaga, în perioada convulsionată a „spaimei" de „Marele". Cromatica esențializată, tăioasă, în contrast cu acel *continuum* policrom al „vederii", al „priveliștii" simboliste de „grădină", ca de pe paleta imaginară a unui impresionist, măsoară distanța între „beția" senzațiilor și severitatea tușelor pe o pînză expresionistă. Întruchipare a exasperării, a nevrozei care a răvășit simțurile, dar a ascuțit sentimentul amenințător al sfîrșitului, al căderii, „atitudinea" lirică bacoviană este departe de „muzica interioară", dar și de aceea exterioară, simboliste. Prin natură „expresionistă" (N. Manolescu) a figurației sonore (ce-l apropie de muzicienii moderni și foarte moderni care au redescoperit rafinamentul muzicii „primitive"[1], dizarmonice, disonant-răvășitoare), prin transformarea ritmurilor în orchestrație absurdă, a obsesiei născute din repetiții, prin sentimentul pe care îl transmite, de opresiune cosmică[2] sub care insul se află condamnat (I. Pop), lirica bacoviană a depășit simbolismul. Poetul se servește, am putea spune, de simbolistica (de data aceasta) constituită, a formulei și, din poezia cu apetit livresc a decadenților, el face un *intertext* livresc în sine. Raportarea la „model"— ca la o formă „textuală" ca atare – nu înseamnă simplă „transcendere textuală", cum va numi G. Genette[3] esența procesului de intertextualitate, ci și transformare a semnificațiilor. Cînd Bacovia scrie: „*Corbii!* Ah, *corbii* poetului *Tradem*!", semnificația motivului, oricît de evidentă în sfera *Thanatosului*, suferă o mutație perceptibilă: exasperarea dubl(at)ă, aducînd în cercul „hermeneutic" o dezolare obiectivată, o imagine a *altui poet*, o neputință în plus.

Mai întîi, „cadrul", „*climatul*", ca să onorăm o sugestie a lui Mircea Scarlat[4], în care se vădesc apropierile de modelul european: orientarea modernă a poeziei românești (re)aduce în prim plan o estetică poetică revoluționară, care însă la 1900 își stinsese ecourile directe. Într-un articol din 1900, *Poezia nouă*, apărut în două părți în revista „*România junâ*", Ștefan Petică respingea energic ideea încheierii unei epoci literare, mai precis „moartea" curentului, proclamată de un „fiu risipitor": „Acest laitmotiv care stăpînește poezia modernă e simbo-

lismul. Faptul e atît de recunoscut şi recunoaşterea sa e impusă cu aşa mare necesitate, încît mirarea tuturor esteţilor n-a fost proastă văzînd în *Neue Freie Presse,* de săptămîna trecută, un articol scris anume pentru ziarul [...] vienez, de către cunoscutul scriitor francez Camille Mauclair, care vestea, nici mai mult, nici mai puţin decît moartea simbolismului." Se înţelege din chiar tonalitatea angajată a comentatorului, din convingerea literatului cu foarte sensibile capacităţi perceptive, cu talent critic, actualitatea subiectului şi relaţia mediului literar românesc cu mişcarea simbolistă. Ştefan Petică publică în acelaşi an un alt articol important, demonstrînd rafinamentul interpretării şi siguranţa teoretică: ***Transformarea liricei.*** O receptare românească notabilă, în domeniul esteticii explicite a curentului, continuă meritele de pionierat ale lui Macedonski.

Marcat de moartea lui Mallarmé (recunoscută sau nu ca „prag" al poeticii active în inspiraţia simbolistă), curentul care se opusese, în Franţa şi Belgia, romantismului retoric, naturalismului şocant şi parnasianismului impersonal avea să fie depăşit în primul deceniu al secolului XX. Istoria lui se scrisese. Individualitatea însă, a curentului, în istoria poeziei europene, apare clară în conştiinţa scriitorilor români, „martori" ai mişcării sau adepţi declaraţi: „Mişcarea simbolistă franceză s-a dezvoltat cu încetul de la Charles Baudelaire, şi în timp ce romantismul creştea şi se dezvolta în mijlocul laudelor politicoase ale academiei şi a(l) aplauzelor zgomotoase ale mulţimei, în timp ce naturalismul se anunţa cu sunete de tobe sparte de bîlci, ea mergea încet dar sigur către ţinta ei supremă", scria în ***Poezia nouă*** Ştefan Petică; simbolismul atinsese valoarea demnă de a reprezenta „singura artă cu putinţă, nu numai în Franţa, ci şi în Anglia, Germania, Norvegia, Italia, Spania".

Generaţii de simbolişti români atestă intuiţia poetică a lui **Al. Macedonski.** „Rolul de căpetenie în poezia modernă îl are *poezia simbolistă,* complicată de *instrumentalism*", afirma acesta în celebrul articol *Poezia viitorului* (1892). „*Simbolismul* (...) este numele modului de a se exprima prin *imagini* spre a da naştere, cu ajutorul lor, *ideii.* Astfel, *crucea* este o imagină înfăţişată inteligenţei, spre a reaminti suferinţele lui Isus. *Faunul* este imagina lubricităţii bestiale ce-şi are

sediul în orice om. *Albeața crinilor* poate să fie altceva decît simbolul inocenței? (...) *Instrumentalismul* nu este iar decît tot un simbolism, cu deosebirea că *sunetele* joacă în *instrumentalism* rolul imaginelor. Este evident pentru oamenii ce nu sunt lipsiți de cultură muzicală că sunetele închise, precum *î, u, ă,* cît și sunetele grave ca: *a* și chiar *o*, sînt menite să deștepte senzațiuni, dintre care, cele dintîi vor fi note triste și întunecate, iar cele de-al doilea sonore dar solemne."

Principii esențiale ale poeticii simboliste sînt cuprinse de aceste aserțiuni. **Analogia,** ca fundament al construcției imaginii și, apoi, al „ideii" (în termenii lui Macedonski) devine un principiu supraordonator al figurației poetice simboliste, inspirate din afirmarea „legii" **corespondențelor,** atît de expresiv (re)formulate de **Baudelaire.** Este drept că, în variantele minore ale producției poetice, „tradiționala analogie a fost confundată cu adevăratul simbolism."[5]

Implicînd ideea corespondenței între micro- și macrocosm, între ordinea mundană și cea „mare", cosmică, motivul este unul implicat mult mai adînc în istoria ideilor, a doctrinelor filosofice și mistice, de la neoplatonism pînă la varii direcții esoterice. Pentru poezie în genere și pentru cea simbolistă în special, „corespunderile" fac o rețea subtilă, născută din sensibilitea poetului. Să recitim, în această privință, pe **G. Călinescu,** în *Curs(ul) de poezie*: „De fapt, analizînd bine sonetul lui Baudelaire, descoperim în el nu idei în sensul de concepte pe de o parte și imitații de natură, adică plasticități, pe de alta, ci elemente disparate organizate într-o structură nouă, care nu e nici de domeniul logic, nici din acela al percepțiilor naturii. Între stîlpi, cuvinte, parfumuri, copii, nu este nici un raport de realitate. Fondul poeziei îl formează inițierea solemnă, într-o pretinsă ordine metafizică, după care parfumurile și coloanele ar colabora. Mișcarea rituală, comunicarea sibilinică, acestea sînt elementele poemului, și dacă se poate vorbi de natural în chip figurat bineînțeles, putem remarca doar colaborarea simfonică a tuturor imaginilor. Deci nici vorbă nu este de vreo imitație ori de vreo simbolizare plastică a naturii. Sonetul e un fel de compunere muzicală, descriind doar organizațiunea interioară a poetului, spaima lui în fața universului. Presupunerea unei *corespondențe metafizice între elementele universului* este ideea poetică."[6]

Tîlcul comun al „procedeului" îmbrățișat de simboliști este prezent în teoria macedonskiană, după cum și în inventarul obișnuit al legăturilor între *imagini și sensuri* (vagi, inedite, evanescente), *senzații asociate* - sinestezii („parfum, culoare, sunet") și *semnificații*, ori între *sunete și culori* (sau *imagini*). Pentru această din urmă operație de „îmbrățișare" poetică, s-au ivit **instrumentalismul** *Voyelles*- lor lui **Rimbaud**, ori varianta cu această titulatură a formei simboliste practicate și predicate de **René Ghil**, în al său *Traité du Verbe*, publicat în revista *Basoche*, în iunie-oct. 1885 și în 1886 în volum.

Poziția lui Macedonski este una tranșantă, după 1890, an de răscruce în definirea poeziei și autodefinirea lirică ale neliniștitului, proteicului artist. Intuiții apropiate existaseră încă înainte cu doisprezece ani, mai ales în privința „logicii poeziei" („...logica poeziei este însuși absurdul", avansa acesta paradoxul fundamental în articolul *Despre logica poeziei*, apărut în revista *„Literatorul"*, nr. 23, din 1880), cum și a „artei versurilor"(„Arta versurilor nu este nici mai mult, nici mai puțin decît Arta muzicii"). Cu toată „clarviziunea" modernă, care-l așază (într-un calendar ipotetic) înainte de teoreticienii *en titre*, francezi și belgieni, este locul s-o spunem, împreună cu exegeții autorului *Rondelurilor* (Adrian Marino, Mihai Zamfir): Macedonski a fost, ca teoretician și poet, „împărțit" între două tendințe interioare majore (lăsînd la o parte celelalte direcții decelabile în inspirația sa). **Antitetice**, acestea au fost, **înainte** și **după 1890**, **romantismul**, respectiv **simbolismul**. Pentru Mihai Zamfir (*Introducere în opera lui Al. Macedonski*), „înainte de 1890, poetul accentuează romantismul, înregistrîndu-se doar străfulgerări simboliste izolate; după 1890, în plină revelație a ideii de *formă*, Macedonski accentuează latura simbolistă a concepției sale. Din romantism rămîn doar vagi ecouri. Definindu-i astfel concepția, prin alăturarea sintagmatică a două noțiuni din multe puncte de vedere opuse (romantic – simbolist), am numit o conștiință teoretică contradictorie". Abia cu *Poezia viitorului* (1892), apar „formulările tranșante și revoluționare în simplitatea lor (...). Acum, poetul are revelația adevărurilor elementare „fin de siècle": poezia este în primul rînd formă și muzică, originea ei se află în Misterul universal, ea se construiește după o logică proprie, nu poate fi

echivalată în judecăți cu proza".[7] Macedonski enunță „noțiuni elementare ale poeziei veacului nostru", la care a ajuns pe „căi proprii" (*ibid.*), cum sînt aceste caracteristici ale lirismului novator:

„Din datele definițiunii, rezultă că poezia modernă a început să graviteze către un ideal cu totul superior și că tinde a se deosebi de proză, de elocvența vulgară ce impresionează pe ignoranți, de succesele de bîlci ale *antitezei,* și că și-a creat, în fine, un limbaj al ei propriu, limbaj în care se simte în largul ei.

(...)

Ca și *wagnerianismul, simbolismul* unit cu *instrumentalismul* este ultimul cuvînt al geniului omenesc.

Poezia viitorului nu va fi decît muzică și imagină, aceste două eterne și principale sorginți ale ideii." (***Poezia viitorului***, 1892)

Urmare a excepționalului rol pe care directorul revistei „***Literatorul***" l-a jucat, vreme de două decenii, în impunerea noii partituri a modernității lirismului, a fost aderența poetică a unui număr însemnat de debutanți la ceea ce avea să devină adevărată modă literară, curentul de la care se vor revendica angajamentele de tinerețe ale unui **T. Arghezi** și **G. Bacovia**. Amîndoi și-au făcut debutul sub auspiciile mentorului de la „***Literatorul***", iar traseul operei lor va implica mai tîrziu transformări de esență în destinul liricii românești. **T. Arghezi** s-a dezvoltat, firește, „*în afara simbolismului*" (M. Scarlat), în pofida debutului cu surprinzătoare poeme instrumentalist-eufonice, precum acest ***Do-Re-Mi***, publicat în „*Liga ortodoxă*", *Suplimentul literar,* din 1896: „***Do-mi-sol-fa-si – armonia anunță*** ivirea regală.../ ***Sol - mi – re*** - arcușul revarsă superbu-i tezaur; / ***Si- re - mi- la – do*** - din orchestră triumfă un cîntec de gală, / Perechea s-arată, muiată în fulgere de-aur. // ***Re*** – valțuri vîrteje, - ***mi-fa-sol-do-re*** - se urmează.../ În aer adie ***arome***, - ***re-si-do***, - de vară; / ***Mi-si-la-re-fa*** - dintre ***note***, suavă, o notă oftează... / ***Fiori*** trec prin inimi... Vioara ***vibrează*** mai clară. // ***Mi***: lampa; ***re***- pală se stinge; ***do-sol***; mandolina se-ncoardă.../ Nu!...Dar zadarnic...Ning crinii petale." (*s.n.*)

„Rețeta" simbolistă este la vedere, oarecum dublată de lexicul specific al teoriei: ***armonia, orchestra, aromele, fiorii, vibrația*** sînt terme-

nii, mereu invocați, ai unei construcții poetice menite a da naștere ***sugestiei muzical-olfactive*** a atmosferei simboliste. „Dependența" metaforică a sensului de „recuzita" poetică muzicală este enunțată *in praesentia*: **armonia** „anunță" imaginea; „triumfător", „cîntecul" poartă spre aceeași „ivire" scăldată în lumină de aur, a dansatorilor înlănțuiți etc. Pe un spațiu poematic restrîns, ritmat de secvențe delimitate prin sincope, artistul imaginează, redundant ca în orice poem simbolist, nașterea însăși a „senzațiilor", înlănțuite, precum dansatorii, într-o explicită „corespondență". Dacă simbolistă sau nu este ruptura versului în unități care „descriu" paralelismul muzică / imagine rămîne o întrebare. Cert este că asemenea *de-plasări* (*dislocări,* mai exact) în tectonica poemului vor face „eticheta" arghezianã în opera ce se anunță, palid, la această, mai degrabă, tatonare a cîmpului poetic.

Ca și în cazul romantismului, întîrzierea și adaptarea mijloacelor la un model european a cărui existență s-a consumat conduc la formule ne „canonice". ***Sensibilitatea simbolistă, recunoscută în cultivarea sugestiei, a muzicalității, în evanescența sonurilor și corespondența între senzații, aparentă în forma repetitivă, ritmică, redundantă (refrene, laitmotive)*** pare asumată cu un oarecare „decalaj", metapoetic exprimat. Se explică în felul acesta ironia unora dintre poemele lui **Ion Minulescu,** cel care, avînd conștiința inovației (iar nu a ... noviciatului), se ipostaziază simbolic, urmînd o gesticulație voit parodică, în toga poetului care bate la „porțile cetății" (*Romanța noului-venit)*: „De unde vin? / Eu vin din lumea creată dincolo de zare - / Din lumea-n care n-a fost nimeni din voi, / Eu vin din lumea-n care / Nu-i ceru-albastru, / Și copacii nu-s verzi, așa cum sînt la voi, / Din lumea Nimfelor ce-așteaptă sosirea Faunilor goi, / Din lumea cupelor deșarte și totuși pline-n orice clipă, / Din lumea ultimului cîntec, / Purtat pe-a berzelor aripă / Din țărm în țărm, / Din țară-n țară, / Din om în om, / Din gură-n gură, – [...] // Deschideți poarta dar, / Și-n cale / Ieșiți-mi toți cu foi de laur, / Iar voi, ce măsurați cu versul gîndirile ce n-au măsură, / Veniți în jurul meu degrabă, / Și-n cîntul lirelor de aur, / Porniți cu mine împreună / [...] Veniți, să vă aprind în suflet lumina stinselor făclii / Și-n versuri fantasmagoria și vraja noilor magii! / Iar

cînturile voastre – / Cînturi cu care azi cerşiţi o pîine - / Să le-ncunun cu strălucirea aureolelor de mîine!..."

Brutal, poarta se refuză pelerinului venit în numele *„artei viitoare"*: „Dar poarta a rămas închisă la glasul artei viitoare. /.../ Era prin anul *una mie şi nouă sute opt* – îmi pare." (Anul 1908, acela chiar al apariţiei volumului ***Romanţe pentru mai tîrziu***, în fruntea căruia se găseşte respectivul poem.) Conştiinţa poetică este angajată, cum se vede, în manieră aproape directă, prin înscrierea generică a poemelor – *„romanţe"*– şi asocierea cu un determinant explicit, ***„pentru mai tîrziu"***, anticipînd semnificaţia dezvoltată în primul poem. Noua lirică ar trebui să „aştepte" un timp mai fast pentru buna receptare, pare să avertizeze, nu fără resemnare ironică, titulatura volumului. În realitate, moda poetică a simbolismului şi angajamentul călduros al publicului (şi de „mai tîrziu", este adevărat) aveau să poarte spre un considerabil succes opera lui Ion Minulescu. Triumful estetic este însă îndoielnic, iar pentru unii exegeţi mai categorici, ca I. Negoiţescu[8], absent. Argumentul: o dată înlăturat stratul novator (neologismele şi structurile topice), care va fi impresionat, în epocă, pe cititori, poezia nu rămîne cu mare lucru.

Asprul verdict al criticului „pedepseşte" în judecata sa o formulă care, totuşi, surprinde prin linia modernă, printr-o nedisimulată, ludică, neconvenţională ieşire din gravitatea tonului (dacă ne-am gîndi doar la cel al verlainienelor *Romances sans paroles*, posibilă sursă de inspiraţie a titlului minulescian). De altfel, marca în genere a operei la care ne referim este dată de suava minare a „seriosului" liric, a convenţiei înseşi (poetic vorbind) a „artei viitoare". Lirism şi umor, autoironie, pastişă, inventar poetic „adus" la vedere prin insistenţă repetitivă şi desemnare directă:"Mi-am zis apoi: / Romanţa primă / Voi scri-o-n gustul florentin – / Aşa cum ar fi scris-o Dante cînd a zărit pe Beatrice" (*Romanţa celor trei romanţe*), acestea fac materia, senină şi livrescă, a „vocii" poetice a lui **Ion Minulescu**. Fără preocuparea pentru poezia înaltă şi mai ales fără înscrierea într-un tipar care a îmbiat multe condeie, lirica unui **G. Topîrceanu** poate fi considerată ca făcînd parte din genul proxim al operei minulesciene.

Dincolo de elementele „poeticii" exprimate în bună măsură oblic (emfaza şi grandilocvenţa nu sînt „inocente", ele trădînd mecanismul

ironiei, mai exact al autoironiei), nu se poate vorbi de autoreflexivitate sau de reală meditaţie poetică. Textul are drept „referent" Arta, cu toate acestea, mai precis arta modernă. În filigran, se disting însă, în spirit minulescian, semnele unei detaşări ludice de obiect, care este supus, în imaginile poetului, registrului ironiei. Detaşarea se explică atît prin expresia însăşi a „firii" poetice a „noului-venit" (un mod de a vedea lucrurile, o tonalitate a discursului – care se sustrag registrului grav, precum la Topîrceanu), cît şi prin conştiinţa adoptării unei „mode" literare, asumate şi „declarate" ca atare.

Ion Minulescu are lejeritatea unui poet de duminică şi mobilitatea sentimentală a unui boem. Şi-a „risipit" poemele, înscriindu-le dedicaţii peste dedicaţii. În latura ***paratextualităţii*** astfel dezvoltate, „generozitatea" poetului se îndreaptă către literaţi, sculptori sau pictori, personalităţi ale vieţii publice, politicieni etc. (atît de mulţi, încît s-ar putea compune o listă consistentă), dar şi spre enigmatice inspiratoare (*Odeletă*, cu dedicaţia *„celei mai blonde"*). Ba încă, poemul intitulat *Ecce homo* poartă dedicaţia *„Mie"*. În obişnuinţa de a „destina", de a indica eventual obiectul poemelor, între ciclurile minulesciene se desprind, de altfel, pe linia autoreferinţei: *De vorbă cu mine însumi* (1913), sau *Strofe pentru mine singur* (1930). Altele poartă titluri ce „organizează" tematic, sau anunţă conţinutul: *Strofe pentru elementele naturii* (1930), *Strofe pentru cele patru anotimpuri* (1930), *Strofe pentru faptele diverse* (1930), *Strofe pentru Cel-de-Sus* (1930).

Simbolismul românesc va cunoaşte, ca orice mişcare literară, perioade care atestă evoluţia şi succesul de „reţetă", cum şi, simetric, declinul şi dispariţia. Aceste etape, relativ distincte, se situează între ultimul deceniu al secolului al XIX-lea (prin aportul teoretic esenţial al lui **Alexandru Macedonski**) şi sfîrşitul celui de-al doilea deceniu al secolului XX. Anul 1919, în care apare primul volum de poezii al lui Lucian Blaga, poet „imun" la forma simbolistă, an în care se înregistrează începuturile grupării, cenaclului şi revistei *„Sburătorul"*, sub tutela lui **E. Lovinescu**, poate fi socotit o placă turnantă în istoria poeziei (moderne) româneşti.

„Constrînsă" la o formulă, prin depăşirea căreia genul îşi pierde identitatea, poezia simbolismului se răspîndeşte sau se demonetizează

într-o confruntare care, în condițiile istorico-literare românești, îi opune, pe de o parte, ***tradiția*** (prin poeții ardeleni, mai ales, **G. Coșbuc, Șt. O. Iosif, O. Goga**), iar pe de altă parte inspirația încă și mai „actualizată" din ***modernitatea*** europeană (expresionismul, celelalte curente de avangardă, cu inițiatori chiar din rîndul scriitorilor români, cum este cazul dadaismului, născut în celebra cafenea literară de la Zürich, și avîndu-l între fondatori pe poetul din Moinești, **Tristan Tzara**).

De împrumut european, simbolismul a fundamentat o orientare, un nou orizont poeziei condamnate la perpetuă comparație cu modelul românesc strivitor: cel eminescian. O nouă înțelegere a poeticului, o libertate formală stimulînd inovația, un sentiment al modernității ținînd de altă „vîrstă" poetică, de alt secol, în cele din urmă – toate acestea vor conferi un profil relativ distinct simbolismului românesc. Cu vîrfurile și cu mulți reprezentanți „de fundal" (M. Scarlat), mișcarea a preluat, într-un fel, și eterogenitatea curentului francez, ***„la mêlée symboliste"*** (după titlul cărții lui Ernest Raynaud). Amestecul valoric, eclectismul formal, imitația superficială, după clișee active, desenează tabloul „promoțiilor" de școală simbolistă, din care se înalță vocile cu adevărat importante: **Alexandru Macedonski, G. Bacovia, Ion Minulescu, Ștefan Petică, Dimitrie Anghel**, sau **B. Fundoianu** (pentru poezia de tinerețe, scrisă în limba română), **I. Vinea, Adrian Maniu, N. Davidescu, Ion Pillat** (autorul, în 1942, al unui studiu remarcabil publicat în ***„Revista fundațiilor"***, *Simbolismul ca afirmare a spiritului european*).

Prima etapă a curentului se poate fixa în deceniul **1890-1899**, marcat de textele programatice ale lui **Al. Macedonski**. Poetul care a deschis astfel, printr-un discurs teoretic articulat și persuasiv, calea inovației simboliste, se vădește și primul a cărui formulă suferă de «impuritate» generică și stilistică. Parnasianismul, neoclasicismul, reminiscențele romantice puternice fac din precursorul teoretic al simbolismului un «practician» sporadic. Declarat «simbolist» este un poem precum *În arcane de pădure*. O «temă» poetică fondată pe principiul «corespondențelor» între senzații conduce spre viziunea întrupînd analogii de profunzime, neexplicitate, o simbolică închisă în ceea ce poetul a (sub)intitulat «Poezie simbolistă-instrumentalistă»: «În arcane

de pădure întuneric ce spăimîntă. / Frunza tace lîngă frunză şi copac lîngă copac; / Noapte tristă, noapte mută, noapte moartă, cer opac – / Dar privighetoarea cîntă, dar privighetoarea cîntă. // În arcane de pădure vijelie ce spăimîntă, / Trăsnet roşu ce-nfăşoară şi surpare de potop; / Pentru ce e armonia o mînie fără scop, / Dar privighetoarea cîntă, dar privighetoarea cîntă. // În arcane de pădure grozăvie ce spăimîntă, / Aurora-ntîrziată nu s-arată sub frunziş, / Întunericului în cale i s-a pus în curmeziş – / Dar privighetoarea cîntă, dar privighetoarea cîntă.»

Macedonski miza pe armoniile imitative şi găsea că versurile şapte şi zece sînt «curat instrumentaliste». Spirala muzicală a repetiţiilor prevalează, prin sugestia sonoră, asupra «semnificaţiilor» concrete ale imaginilor. Preocupat de magia sonoră, poetul instituie două planuri disjuncte (în logica sugestiei: întuneric, tenebre înspăimîntătoare /vs/ prezenţa «luminoasă» a cîntecului privighetorii), aparent figurative. Doar versul «instrumentalist» («Pentru ce e armonia o mînie fără scop»), prin logica sa retorsă, «distruge» suita imagistică, obligînd reflexul «denotativ» pe care-l are orice «citire» să se replieze, sub impresia ultimă a formei (in)cantatorii. Macedonski foloseşte aliteraţia şi asonanţele, figuri de sunet care asigură un fel de «citire» muzicală, asupra unei «partituri» versificate. Difuze, semnificaţiile induse de registrul muzical persistă, sugestia *formei* prevalînd, cum am mai spus. Ecouri de *frazare muzicală*, în adevăratul sens al cuvîntului, îndeamnă spre «auzirea» poeziei, cu aerul ei dobîndit de solemnitate simfonică. Cu sensul ei misterios, „priveliştea" simbolică („în arcane de pădure") pare mai degrabă o ecuaţie a înfruntării (egalizate) între o natură impersonal-agresivă şi o fire / existenţă vie care triumfă dincolo de contingenţele oarbe, impunînd o prezenţă a Frumuseţii riscate, firave, însă „devastatoare" („fără scop", gratuită frenezie).

Simbolismul românesc nu a apărut ca o reacţie împotriva parnasianismului, ca în Franţa, ceea ce explică « impuritatea » sa de factură, începînd cu Macedonski. Este de notat, în acest sens, că etapele următoare nu vor înregistra o clarificare în acest sens, ci doar «formule» individuale care se împărtăşesc deja de la o **«convenţie poetică»**[9] a simbolismului, concretizată **în a doua etapă**, între **1899 şi 1908**. Apar în acest timp numeroase nume în publicaţiile literare:

Mihail Cruceanu, Alice Călugăru, Mihail Celarianu, Traian Demetrescu, D. Botez, Al. Coriolan, Elena Farago, Mia Frollo, Emil Isac, Horia Furtună, Claudia Millian, Dragoş Protopopescu, Mihail Săulescu, Iuliu Cezar Săvescu, Cincinat Pavelescu, Eugeniu Speranţia, D. Karnabat, Mircea Demetriade, Alexandru Obedenaru, Gabriel Donna, Alexandru Petroff şi alţii.

Cu toţii cultivă totuşi o sensibilitate «eminescianizantă» (semn al aderenţelor romantice), prin alte mijloace. Acestea se răsfrîng, intertextual, din lirica anterioară cu decenii, a unor Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Jules Laforgue, sau Maurice Rollinat. Simbolism, decadentism, estetism se alătură ecourilor contemporane din poezia tehnicistă, a oraşului, din lirica de factură avangardistă. «Ideile despre simbolism ale lui Ov. Densusianu, observă N. Manolescu, se întîlnesc mai degrabă cu ale lui Marinetti decît cu acelea ale lui Mallarmé şi, ca şi poetul italian, Densusianu cîntă, de exemplu, avionul şi pe aviatori.»[10] În consecinţă, simbolismul nu va fi renegat de moderniști, cum se va întîmpla în Europa, ci integrat în noua orientare modernă – care, în fapt, se modelează artistic pe tipare de împrumut simbolist. Nota de modernitate este evidentă în raport cu orientările tradiţionaliste (sămănătorism, poporansim) dinaintea primului război mondial, însă nu întotdeauna într-o măsură care să distingă ferm între o vocaţie depăşită (filonul tradiţiei, clasic românesc) şi o inovaţie spectaculoasă.

În viziunea istoricului poeziei[11], mai pot fi distinse încă **două etape**, după 1908, an în care apare volumul ***Romanţe pentru mai tîrziu***, al lui **Ion Minulescu**. Potrivit lui Mircea Scarlat, ar fi vorba despre **«faza hegemoniei simbolismului»**, în care triumful este deplin, operele sînt publicate, intră în circulaţie reviste ataşate curentului, se ţin conferinţe (la «*Viaţa nouă*»), începînd cu 1909. Etapa e marcată, între 1908 şi 1916, de creaţia minulesciană şi apariţia volumului lui **G. Bacovia**, *Plumb* (1916).

A patra etapă (1916 – 1919) este considerată a însemna **«clasicizarea» simbolismului**, ultima parte a influenţei direcţiei în literatura română. Putem observa secvenţele impunerii canonului literar şi perioada de dominare, urmată, firesc, de o epuizare a formulei. Sînt două decenii, fiindcă, după 1920, simbolismul nu mai reprezintă o mişcare.

Note

[1] Nicolae Manolescu, *Primitivul Bacovia*, în *Teme 4*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

[2] Ion Pop, *Jocul poeziei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.

[3] Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.

[4] M. Scarlat, *Climat poetic simbolist*, Editura Minerva, Bucureşti, cf. şi *Istoria poeziei româneşti*, II, Minerva, 1984. Antologînd autorii de «fundal» ai mişcării simboliste, autorul îi priveşte ca formînd «corul», «genul proxim al liricii bacoviene». Fără estetica simbolismului, îmbrăţişată larg de această generaţie de poeţi, crede el, «George Vasiliu n-ar fi devenit Bacovia». Afirmaţie riscată, ţinînd de *ucroniile* (supoziţii care încep cu «ce-ar fi fost dacă...») fără relevanţă.

[5] *Ibidem*.

[6] G. Călinescu, *Curs de poezie*, în *Pagini de estetică*, Editura Albatros, Bucureşti, 1990, p. 62.

[7] Mihai Zamfir, *Introducere în opera lui Alexandru Macedonski*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, pp. 54-55.

[8] I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1991, pp. 165-166.

[9] M. Scarlat, *op. cit.* Potrivit criticului, cei care « au trădat » curentul şi-au legat cel mai mult numele de el. Cele două « ipostaze polare », Bacovia şi Minulescu, îşi construiesc efectele din excesivitate, primul prin *elipsă*, hieratism, stilizare/abstractizare maximă, al doilea prin *hiperbolizare*, grandilocvenţă etc.

[10] Nicolae Manolescu, *Poezia între cele două războaie mondiale – vîrsta modernă a lirismului*, în *ed. cit.*, p. 218.

[11] M. Scarlat, *op. cit.*

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

POEZIE ŞI SENZAŢIE

„Poetul florilor" nu s-a născut sub o zodie fericită. Delicata sa viaţă (1872 – 1914) sfîrşeşte ca în literatura minoră, cu intrigă şi deznodămînt neverosimile, cu sinucideri din pasiune, totul sub semnul incert al dramaticului derizoriu. Debutul editorial al lui Dimitrie Anghel îl marchează volumul *În grădină*, subintitulat *Poem*, publicat în 1905. Fără a se bucura, la vremea apariţiei, de succesul scontat, propus pentru premiul Academiei şi respins, rămîne peste timp cea mai importantă creaţie a artistului.

Structural destinat unei sensibilităţi accentuate, de expresie adesea preţioasă, D. Anghel aduce în poezia românească de la 1905 un aer în acelaşi timp modern şi clasicizant. Combinaţia vine din cultivarea blîndei obsesii care acaparează reveria simbolistă, de factură senzorială, articulată pe un discurs grav, impregnat de nostalgie şi fior existenţial. Se explică aceasta prin lunga frecventare, prin traduceri, a poeziei timpului, de unde provine recuzita uşor de recunoscut a paletei simboliste. Ciclul *În grădină* poartă semnele predispoziţiei romantice, exsangve, cutreierată de gîndul morţii şi împăcată cu o durere tăcută, dar neistovită:

Grădina e-o poemă dulce şi, vezi tu, vîntul care tace
E ca o mînă adormită pe coarda rupt-a unei lire.
Somn bun ş-odihnitor, natură, somn bun: cîntărilor vieţii
Azi preţuiesc tăcerea morţii –

(Melancolie)

Poezia împrumută din prospeţimea senzorială a viziunii simboliste, păstrînd în discurs accentul melancoliei susţinute de viziuni *thanatice*.

„Mortificat (...) de parfumele florilor de grădină, dar prieten al neoromanticilor, a căror ambianţă nu-l deranja, ba dimpotrivă"[1], D. Anghel

se înscrie pe linia dicțiunii lirice românești, fără cutremurul bacovian al ființei, fără exasperări neputincioase, de *spleen*, fără sensibilitatea exacerbată a „nevroticilor" decadenței:

Miresme dulci de flori mă-mbată și mă alintă gînduri blînde...
Ce iertător și bun ți-e gîndul, în preajma florilor plăpînde!
Rîd în grămadă; flori de nalbă și alte flori de mărgărint,
De parc-ar fi căzut pe straturi un stol de fluturi de argint.

(*În grădină*)

Poem al *nostalgiei*, textul care dă și titlul volumului „glosează" liric pe marginea similitudinii „existențiale" între regnul – floare și pieritorul timp omenesc: o preacunoscută corespondență. În tonalitatea *portretelor* lui Goga, se desenează fragilitatea și suavitatea feciorelnică a florilor, sursa comparației implicite:

Sfioase-s bolțile spre sară, și mai sfioasă-i iasomia:
Pe fața ei neprihănită se-ngînă-n veci melancolia
Seninului de zare strînsă, și-n trandafiri cu foi de ceară
Trăiesc mîhnirile și plînge norocul zilelor de vară.

Analogia o dată începută, poetul dă curs pornirii asociative, născute din revelațiile memoriei involuntare („Atâtea *amintiri uitate* cad *abătute de-o mireasmă*"). Pe intensitatea impulsului olfactiv, timpul se răstoarnă, provocînd emoții fulgurante. Artistul găsește „soluția" tușelor impresioniste de culoare, pentru sugestia inefabilei simțiri a clipei de grație – timpul regăsit în parfumul volatil:

Parcă-mi arunc-o floare roșă o mînă albă de fantasmă,
Și-un chip bălan lîng-o fereastră răsare-n fulger și se stînge...
De-atuncea mi-a rămas garoafa pe suflet ca un strop de sînge.

Amintirile obligă la conștientizarea pierderii, *a golului*. Pe retina unui ochi interior, suferind de dulcea melancolie, se înfățișează adevărata fantasmă, timpul amăgitor al ființei trecute:

Ca nalba de curat odată eram, şi visuri de argint
Îmi surîdeau cu drag, cum rîde lumina-n foi de mărgărint,
Şi dulci treceau zilele toate, şi-arar dureri dădeau ocoale...
Ah, amintirile-s ca fulgii rămaşi uitaţi în cuiburi goale!

Principiul simbolist ţinînd de atracţia spre *inconştient* (explorat pe calea ocolită a senzaţiilor venite din lumea materială, care lucrează asupra lui) apare mai viu la Anghel decît la poeţii „muzicali" ai corespondenţelor (I. Minulescu), tocmai graţie forţei mai mari de sugestie, proustiană o putem numi, a torporii sub puterea simţurilor... neanalitice (tactil, olfactiv, iar nu auditiv, vizual). Cum se şi defineşte îndeobşte, „le symbolisme est avant tout suggestion de la vie intérieure dans ce qu'elle a de plus intime: ce n'est ni aux idées, ni aux sentiments que s'attache le poète, ni même aux paysages, mais aux résonnances qu'ils ont en lui. Le monde extérieur, les objets qui nous entourent sont les signes d'une réalité plus profonde et le poète est celui qui sait déchiffrer ces signes, percevoir les plus secrètes analogies. Aussi la poésie est-elle plus qu'un art: plus vraie que la science, elle est le plus sûr moyen de connaissance."[2]

Florile lui Dimitrie Anghel sînt o delicată comoară; ele vorbesc sufletului şi vederii:

De cîte ori deschid portiţa şi intru în grădină-mi pare
Că mă cuprinde-o vrajă dulce, şi florile-mi dezmiardă ochii.

Poartă, pentru poetul „grădinii", virtuţile omeneşti, împărţite de o necunoscută „fantezie uriaşă", care a dat fiecăreia o reprezentare:

Pe crin l-a miruit pe frunte, lăsîndu-i hlamida regească (...)
Cicorilor le-a dat seninul strîns din privirea omenească,
Iar rîsul fărîmat prin lume l-a nins pe foi de romăniţe.

Sfiala, (...) jalea şi netihna, (...) mîhnirea toat-a unui suflet pe care îl ucide dorul au reînviat în *trandafiri*. Florile sînt memorie palpabilă, durere întrupată:

De n-ar fi fost măcar o floare, ce-am fi sădit noi pe morminte?

Coincidența clipei de grație a eflorescenței cu „trecerea", comparația cu stingerea omenească nasc meditația în poemul *Măgheranii*:

Au înflorit iar măgheranii și n-a prins nimenea de veste.
Și-acum se trec, cum trec pe lume atîtea vieți ce pîn'la moarte
S-ascund în numărul mulțimei și umilite stau deoparte (...)

Umilința „florală" a discreției măgheranilor (din stirpea „bărbătească" a regnului) amintește din nou de poezia lui O. Goga și de valorile unei lumi ocrotite de împăcarea cu soarta, de „parfumul" înțelepciunii tainice:

Și măgheranii mor în taină cum au trăit întreaga viață...

Floarea-soarelui este, prin ea însăși, imaginea-oglindă a „morții" ciclice a astrului. În anotimpul sfîrșitului vegetal, cu risipirea ultimelor ei petale, pămîntul întreg pare a se întuneca:

Și s-a făcut parcă-ntuneric cu cea mai de pe urmă rază,
Ce s-a desprins lucind în aer, din nimbul palid de lumină.

Analogia este prezentă, deja, în metafora-metonimie cu care e denumită. Dezvoltînd *corespondența*, poetul găsește o preoteasă a soarelui, sacralizată prin devoțiune:

Căci vezi, în ea lucea lumina întîi cînd pasările cîntă,
Și iarăși, ca un frate dulce, cînd da-n apus, mîhnitul soare
Tot ei îi trimetea pe gînduri cea mai din urmă sărutare,
De tremura în umbră preajma ca-n jurul unui cap de sfîntă.

Asonanța și aliterațiile ultimului vers susțin sugestia unei *epifanii*, arătare a sacrului. Poetul a „motivat" sonor o emoție indicibilă. Cu motive de acum cunoscute („cuibul", corola destrămată), legate și de moartea ritualică a naturii, spre a se cufunda în somnul pămîntului,

simbolica ultimei strofe este slujită de o frazare solemnă, cu ecouri intertextuale din tematica *umbrei*:

De-acum, ca peste-un cîmp de moarte, o să răsară jalnici zorii,
Frumos era cuibul de aur şi dulce galbena-i văpaie...
- Ce greu trebui să fie somnul sub ţărîna din muşunoaie!
Cuceritoare umbra creşte ca-n amurgitul unei glorii...

Obsesia morţii se atenuează, la D. Anghel, într-un ***ubi sunt***... floral. Dată fiind lumea „corespondentă" sensurilor analogice, verbul cel mai întrebuinţat este vegetalul „a se trece". O figură recurentă este metonimia, într-o determinare inversă, cînd ceea ce se „întîmplă" la nivelul scăzut al lumii florilor este „transferat" umanului, pe acelaşi principiu invocat mai înainte. Iată tristeţea *Crizantemelor*:

Se trec *şi florile de toamnă, cele din urmă flori, şi-n casă*
Lîngă oglinzile-obosite, *o fată* şubredă şi pală
Preschimbă florile în vase, evlavios ca o vestală.
Mor florile mîhnite, toamna, în casa cui n-a fost mireasă...(s.n.)

Palidele fecioare, „vestale" ale amurgului, ca în poemul anterior, se „trec"precum:

Norocu-întîielor brînduşe culese-n zori de zi pe rouă...
Cum s-a trecut, şi cum trec toate pîn' vine moartea să te cheme;
Azi vasele-s împodobite cu triste flori de crizanteme...

Flori ale morţii în simbolistica populară, brînduşele destinează aceleiaşi sorţi fecioarele crepusculare:

Brînduşele-nfloresc de-a pururi şi poate soarele de toamnă
S-o-nduioşa ca să-ţi arunce pe fruntea lui mîndra beteală.

(Crizanteme)

Cu adevărat strălucite sînt asociațiile născute din sensibilitatea olfactivă, inefabilă. *După ploaie*, motivat prin chiar intensitatea renăscută a parfumurilor pămîntului înflorit, este „momentul" unei narcoze diafanizate: acolo unde „*se-ntrec miresmele-n putere*",

– Biruitor pînă acuma domnește singur busuiocul.

Basilicul, firește, atrage comparația subînțeleasă lexical:

Ca o biserică *miroasă seninul cucerit o clipă* (s.n.),

pentru ca în aerul conotat astfel, sacralizat, să se desfacă prezența imaterială, dar „grea", lichefiată, a „profanei" miresme de crin:

Dar se trezesc în umbră crinii, vărsîndu-și boarea lor profană,
Văzduhu-i greu cît n-ar fi-n stare vîslind să-l taie o aripă,
Un trandafir murind se farmă pătînd cuprinsul ca o rană.

În „lupta" voluptuoasă a miresmelor, poetul pune accente erotizante și aduce din nou împreună moartea și extazul iubirii, atît de îngemănate în „beția", în narcoticul somn al lăsării în voia simțurilor:

Și nu-i mireasmă să n-adoarmă, nici floare nu-i să nu se-ncline;
Iar noaptea toată deodată miroas-a dragoste și-a moarte.

Miroas-a moarte ș-a iubire *și crește-o dulce lenevie*
Ca-ntr-un polog frumos în care te-nvinge somnul fără vrere,
O ceață diafană zboară ca peste-un cîmp de bătălie,
Acoperind din nou grădina cu-ntunecatele-i mistere. (s n.)

Crescute, aici, din același „trup"imaterial, viața, somnul și moartea se cuprind într-un limbaj misterios. Misterul însuși este perceptibil ca lege a firii, a *„grădinii de simboluri"* (ca să-l prafrazăm pe Baudelaire, cu a sa *„pădure de simboluri"*). Altminteri, înlănțuirea *dragoste – somn* poate lua aspectul șăgalnic din postuma eminesciană *Dormi!*, cu diferența creată de registrul senzorial amplificat (la Anghel):

Tu dormi sub paza unei ferigi, iar ferega, mişcat-alene,
Pe somnul tău ş-alintă-n aer gingaşa ei apărătoare.
(...)
Ah, gînd mîhnit, ce vrei tu? Spune! – Nu vezi c-afară e lumină
Şi că-şi deschide draga ochii ca două flori de somnoroasă,
Ş-aruncă-n mine cu mănunchiuri de sinziană şi sulcină?

Dragoste este poemul contemplării iubitei dormind, sub puterea, deopotrivă, a senzaţiilor („*Miroasă iarba pătulită a sinziană şi sulcină, / Miroasă dulce, cum miroasă un aşternut păstrat de zestre*") şi a gîndului despărţirii, anticipator, răsunînd ambiguu în spaţiul de semnificaţie thanatic, precum calma viziune blagiană din *Frumoase mîni* („*...că la anul, poate, fruntea, ce-acum aşa de blînd ţi-o razimi / de braţul meu, – n-o s-o mai razimi...*").

Există o filosofie implicată în toate desenele graţioase ale *instantanelor* (*Amiază*) şi misterioaselor chemări cu care lumea pecetluită în tăcere a grădinii îşi ademeneşte cîntăreţul. Semnificaţia iniţiatică nu lipseşte, atîta vreme cît poetul se ştie „singurul" căruia aceste secrete îi vorbesc:

În murmurul fîntînei plînge povestea vremilor trecute...
De ştii s-asculţi, auzi iar glasul atîtor guri ce-s astăzi mute

Şi dintre toţi eu singur numai, ţinînd azi firul Arianii
Mai rătăcesc şi-ascult cum cîntă pierdut pe-aleele deşarte
În murmurul fîntînei glasuri ce vin de dincolo de moarte.

(Murmurul fîntînei)

Rafinamentul fiecărei poezii arată un *estet*, cîştigat de arta înaltă a imaginii studiate, „sădite" în filigranul unei rostiri cultivate îndelung, la şcoala poeziei franceze (simboliste, dar şi neoclasice, parnasiene). Ceea ce nu înseamnă pastişă, imitaţie a sunetului liricii străine, ci grija pentru desăvîrşirea formală, totdeauna implicată în viziunea asupra actului poetic la marii creatori care au făcut tradiţie. „*Am fost un uvrier al*

frumosului, declara autorul însuşi; *sunete, culori şi forme auzul şi văzul urmează să le păstreze.*"

Natura *estetismului* lui Anghel nu a scăpat contemporanilor, după cum nici criticilor care l-au studiat: G. Călinescu, Tudor Vianu, Şerban Cioculescu, acesta din urmă autorul unei monografii foarte importante (*Dimitrie Anghel*, Bucureşti, Ed. Publicom, 1945). Coerenţa valorică a ideaţiei poetice unite cu forma cultivată survine firesc, pentru că artistul are cultură poetică, educaţie estetică şi simţul asocierilor. Un memorabil diagnostic literar l-a fixat G. Călinescu: „Punctul fundamental al simbolismului (înţeles bine doar de André Gide) era înlăturarea tabloului, a picturalului, adică a universului obiectiv, şi deci relativ, ce alcătuia materia obişnuită a parnasianismului. Urmărind muzicalul, simbolismul tindea, pe urmele lui Baudelaire, să intre în metafizic, în structura ocultă a inefabilului, adică să facă poezie de cunoaştere.(...) Nu mai încape îndoială că elogiul florilor din *În grădină* e un ecou (prin Samain) al simbolismului mallarméan."[3] Comentariul călinescian dă greutate aprecierii că poetul a intuit cu precizie sensul analogiilor de factură simbolistă, acelea care duc la semnificaţia, cunoaşterea metafizică, la o „mallarméană" construcţie în ordinea spiritului.[4]

Poate că prea explicite pentru reţeta (mallarméană *şi* simbolistă) ce impune semnificaţia difuză în locul „numirii", sensurile imaginilor lui Anghel provin însă pe aceeaşi cale a sugestiei, „instruind despre *lucrurile esenţiale*", cum ar spune Ion Barbu. Scurte *revelaţii*, ba chiar construcţii mai ample, specifice *viziunii*, se desluşesc în lumea de năluci, fantomatică, a *grădinii*.

În *Dureri ascunse*, florile *„mor topite de visare"*, în vreme ce, precum viaţa, grădina trăieşte dincolo de succesiunea naşterii şi a morţii petrecute în durata individuală:

Şi-n preajma vieţei care rîde, cine-ar gîndi, privind grădina,
Că sub surîsul ei s-ascunde o ne-ntreruptă agonie?

Tristețea morții trandafirului (o prefață tematică pentru *Moartea Narcisului*, din volumul următor) se anulează în clipa de grație a ascensiunii, a zborului ultim, desprins de viață:

...Pe-un ram, sfioși, visau asară
Doi trandafiri ca doi prieteni, și azi vîrtejul de petale
Acelui ofilit, în roate, *dă celui de pe ram*, ocoale...(s.n.)

„*Călătorind pe drum de moarte*", răsare figurația petalelor și-n *Schimb de vești*, unde ca un fel de *suflet* al florilor se ridică înainte de sfîrșitul presimțit:

Tot cîmpul cu chilimuri scumpe, risipa-ntreag-a tinereții,
O primăvară toată vine în curcubeie fărămate
Să spuie-nfrîngerile morții și biruințele vieții. (s.n.)

Trecînd la volumul *Fantazii* (1909), înțelegi cum poetul nu se poate exprima fără aceste delegări ale omenescului, întîi spre floral, ca univers prin ființă apropiat de „paradisul pierdut", apoi, treptat, spre zarea marină, turnul stingher, Narcisul tainic etc. Sînt ipostazieri ale unor conduite umane, pătrunse de fiorul destinului fără șanse de întoarcere, sînt priviri poposite pe semnul vieții, așa cum este răspîndită în formele ei efemere, dar cărora poetul știe să le smulgă licărul eternității.

Se reîntîlnește *toposul* agoniei florale în *Moartea Narcisului*, poem al sfîrșitului și desprinderii – ca *duh*, o dată în volatila aromă, a doua oară în asociația născută între sublimarea realului, nălucă, și „*magul amintirii cu lampa lui albastră*":

În liniștea odăii s-a stins încet – încet...
Nu și-a fărmat viața petală cu petală,
Ci a murit cu fața din ce în ce mai pală,
Ca un bolnav ce-ngroapă cu dînsul un secret.

Așa s-a stins în taină, și nimeni n-a știut,
Căci în minuta asta de grea melancolie,
Eu singur stam de față la muta-i agonie,
Și singur mi-am dat seama atunci ce s-a pierdut.

Iar cînd a fost ca toate acestea să le scriu,
Asemeni unui suflet de moarte dezlegat,
Un blînd parfum în aer uşor s-a strecurat,
Şi a rămas în casă, plutind pînă tîrziu.
Şi totuşi te văd, încă, năluca mea, şi-acuma,
Se-nalţ-un braţ în aer, şi iat-o că apare:
Într-un veşmînt ce-o-nfaşă ca un potir de floare,
Purtînd în mîna dreaptă Narcisul alb ca spuma.

În fine, am putea spune, *Metamorfoza* – inversă, aducînd „în grădină", transfigurat, sufletul empatic al poetului:

Eram şi eu un crin ca dînşii, şi-n dezmierdările luminii
Îmi întindeam voios potirul să prind o lacrimă de rouă.

Visînd, trăiam cu ei acum, şi-atît de alb eram sub lună,
Încît abia scriam o umbră, cînd m-alinta şăgalnic vîntul,
Dar tihnă se făcuse-n mine şi caldă inima şi bună,
Că reveneam sub altă formă, să-mpodobesc şi eu pămîntul.

Cînd fiinţa e gata să împartă cu florile experienţa morţii, dublă, eul are sentimentul metafizic al ascensiunii – ridicare din trup, în sensul vechii filosofii a eliberării sufletului – spre lumea esenţelor, platoniciene:

Eu ca o pulbere de aur m-am ridicat uşor subt lună
În căutarea altei forme desăvîrşite şi eterne.

Un loc mai important îl ocupă acum, în volum, *priveliştile marine*. Sînt cu adevărat pretexte vizuale pentru desfăşurarea cunoscutelor scenarii animiste ale lui Anghel.

Astfel, *Cum cîntă marea* aduce în distihuri un poem-scoică, numai auz, îndreptat cercetător spre glasurile straniei cîntări marine:

În fiecare seară, de-un timp, stau cu mirare
Şi-ascult ce straniu cîntă tumultuoasa mare.
Atent îmi plec urechea, şi-ascult notele grele,
Ascult, cătînd pe-ncetul să mă deprind cu ele ...,

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

în vreme ce respirația acvatică majestuoasă din *Nocturnă* trezește un atașant simțământ în fața *„frumoasei uriașe"* (cu ecouri baudelairiene, din *La Géante*), gătindu-se, „ruşinată", „de noapte", ca de o, în fapt, nupțială promisiune:

Nu bate-n țărm, nu cîntă, nu murmură, nu cheamă,
Ci răzimîndu-şi tainic sub cap imensa-i liră,
A adormit şi-acuma încet-încet respiră;
Iar eu, cu paşi de umbră, păşesc pe țărm cu teamă.

Păşesc încet ca noaptea în casa dragei mele,
Şi-atunci,ca ruşinată, frumoasa uriaşă
La piept îşi strînge-n falduri frumoasa ei cămaşă
Şi trupul şi-l ascunde subt spuma-i de dantele.

În aceeaşi viziune „antropomorfistă", captivează imaginea bărbătească a Oceanului, personificat:

Venea-nflorit de alge, de foi, şi scoici barbare,
Vuind urca pe dune enormul ocean;
Venea ca un logodnic zvîrlind mărgăritare
Şi ramuri rupte-n treacăt din codrii de mărgean.

(*Nemulțumitul*)

Să notăm însă că poezia a cîştigat în serenitate, ceea ce vrea să spună că a făcut un pas către ceea ce artistul va deveni, în spirit clasic: un contemplativ al lumii. *Visătoria* celeilalte etape se accentuează, în sofisticate aşezări de tablou, cînd nu e reverie în ... limpida *oglindă a unui pahar cu ceai*:

Visam privind în fundul paharului cu ceai
Şi-n sticla străvezie ca-ntr-o metempsichoză,
Eu m-am văzut pe gînduri ținînd în mîn-o roză,
Sub un portic de aur cu bolta de email.

(*Paharul fermecat*)

BCU MIHAIL KOGĂLNICEANU LIBRARY

Dimitrie Anghel a lăsat o poezie „saturată de semn", desenul ei nu o dată angelic arătîndu-se greu de tristeţea lumii şi melancolia morţii. A privi cu blîndeţe moartea este însă o înţelepciune ce pare să vină dinspre universul pe care a învăţat să-l asculte.

Note

[1] I. Negoiţescu, *op. cit.*, p. 154.

[2] Alexandre Micha, *Verlaine et les poètes symbolistes*, Librairie Larousse, Paris, 1943, pp. 40-41.

[3] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. cit., p.687.

[4] Posedat de „demonul analogiei", Mallarmé este artistul cel mai sclipitor al principiilor curentului: „Si la poésie de Mallarmé est souvent sybillinique, c'est que le poète s'est proposé une tâche inouïe: partir de la sensation, la restituer à force d'art dans toute sa fraîcheur première (Hugo l'appellait à juste titre «mon cher poète impressioniste») et permettre d'accéder par ces sons, ces parfums, ces couleurs, et la pulpe des mots, jusqu'à l'idée pure des choses, ne pas appauvrir le poème par une signification unique, mais lui laisser un rayonnement de sens divers qui se combinent et s'enrichissent l'un par l'autre, telle a été la conception et souvent la réussite de sa poésie." (Alexandre Micha, *op. cit.*, p.53)

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

POEZIE ŞI DESCOMPUNERE

Despre „lumea" liricii bacoviene se scrie ca despre un **univers al absurdului**, fără ca nota ei definitivă să se fi trasat printr-o astfel de reducţiune. Imaginarul bacovian, şocant prin fiorul funest care-l traversează, cum şi prin elementaritatea sa, impune receptării o paradigmă poetică redusă la liniile esenţiale. Faptul înseamnă o simplificare severă atît a „obiectului" poetic, cît şi a modalităţilor prin care poezia se construieşte. O situare estetică a creaţiei arată însă un artist cu ştiinţa economiei de mijloace, stăpînită fără greş. Vocea **poetului damnat**, lesne de alăturat partiturii **vocii lirice simboliste**, construite pe sensibilitatea exacerbată, pe nevrotica viziune comunicată **spleenului** şi pe imaginea simţurilor răvăşite, răsună inconfundabil din structuri cu o **sintaxă poetică** redusă la joncţiunile elementare. G. Bacovia este cel mai desăvîrşit artist al formei simboliste pe tărîm românesc, marcînd totodată căile prin care poezia modernă se va depărta de canon.

Scriind despre ediţia definitivă a operei, din 1944, **Tudor Vianu** încerca să stabilească tocmai aceste linii directoare ale poeziei bacoviene, în relaţie cu influenţele fondatoare ale **poeticii simboliste**. „Idealul literar al lui Bacovia s-a format într-o vreme cînd scena liricii apusene era dominată de acei *poètes maudits*, înfăţişaţi de Verlaine în articole renumite, poeţi care îşi resimţeau menirea ca un tragic destin şi care nu o dată şi-au asumat numele de «decadenţi». Cuvîntul «decadent» – continuă Tudor Vianu – alcătuieşte de altfel o particularitate expresivă a vocabularului bacovian, fie că poetul îşi închipuie iubita citind o poemă decadentă, fie că el însuşi ni se arată visînd în «zăvoiul decadent», fie că adresîndu-se, în notaţiile în proză, *Dintr-un text comun*, unui cîntăreţ, îi spune: «Ascultă graiul meu decadent.»"[1] În acelaşi loc, criticul recapitulează influenţele perceptibile, cu alte cuvinte accentele intertextualităţii poetice, dinspre Poe, Baudelaire,

Rollinat („desigur meşterii lui preferaţi"). Într-o poezie precum *De iarnă*, „întîmpinăm replica oarecum a *Corbului* (lui Poe, *n.n.*), refrenul onomatopeic şi grotesc «Chiar» înlocuind pe fatidicul şi solemnul «*Nevermore*» al poetului american: «O corb, / Ce rost mai are un suflet orb.../ Ce vine singur în pustiu / Cînd anii trec cum nu mai ştiu / O corb, / Ce rost mai are-un suflet orb... / - Chiar!»"[2]

Dincolo de sentimentul damnării, atît de acut resimţit şi exprimat de către **instanţa lirică bacoviană** (la fel de impersonală, totuşi, ca sentinţa sub care se simte pierzîndu-se), criticul citeşte în Bacovia expresia unei specificităţi a „locului". Distinge, adică, între o poezie (simbolistă) a muntenilor („un Minulescu, un Stamatiad, un Davidescu, temperamente mai retorice, afişînd exotismul şi un nevrozism livresc") şi una, mai interiorizată, a „provinciei moldoveneşti" („un Şt. Petică, un G. Bacovia, un I.M. Raşcu sau Demostene Botez", din opera cărora, crede Tudor Vianu, se poate „desprinde o întreagă psihologie a oraşelor provinciale de peste Milcov"). Natura melancoliei motivelor, cantonarea tematică (fireşte: unde-s corăbiile, ţărmurile cu nume sonore, parfumurile Guerlain, dătătoare de reverie, ca la Minulescu...?) şi în genere atmosfera apăsătoare a poeziei ar justifica o **„provincie" stilistică** (însă), căreia Bacovia i-a dat expresia covîrşitoare.

Modernitatea textului bacovian se recomandă din mai multe particularităţi, nu neapărat legate de retorica simbolistă. Acelaşi Tudor Vianu observa cum două modalităţi oponente se decelează în rafinata formă a liricii şi, concomitent, în viziunea instaurată. Există ***primul*** Bacovia (ghicit doar, după o cronologie nesigură a poemelor), mai aproape de modele, un estet, care este răspunzător pentru latura livrescă, studiată, a impresiilor poetice. Ele se înfăţişează în trăsături unice, dezvoltate obsesiv de imaginile poeziilor. Întîlnim aici poetul liniilor abstractizate, în care convenţia poetică joacă un rol major, unde artificiul artei se vădeşte întîi de toate: „configuraţii decorative, stilizate, cu o largă întrebuinţare a refrenului, amintind pe Macedonski (...). Este un moment în care poetul lucrează prin generalizarea unei singure impresii, un procedeu de atîtea ori folosit de Macedonski şi în *Rondelurile* sale, dar şi în atîtea din bucăţile lui Bacovia care notează o obsesie: «Amurg de toamnă violet.../ Doi plopi, în fund, apar în siluete,

/ – Apostoli în odăjdii violete – / Oraşul tot e violet.» (...) Apoi limba poetului este acum aceea a primului simbolism românesc, care cu *solitar, funerar, secular, sinistru, hidos, carbonizat, lugubru, funebru, barbar, satanic, sumbru* etc. exprimă nu numai genul impresiilor care l-au urmărit mai cu dinadinsul, dar şi participarea lui la o lume a cărţilor şi a culturii."[3]

Observaţiile lui Vianu au darul de a face să corespundă unei serii de ***semantică poetică*** (**obsesia tematică**) linia codificării poetice: accentul repetitiv, impersonal, stilistica reducţiei la tuşa severă, cînd e vorba de imagine, de cromatică sau de „desenul" bacovian. *Decor*(ul) caracterizează cel mai bine viziunea „construită", mecanică, nenaturală, a „tablourilor" bacoviene. Poetul a folosit termenul, în mai multe rînduri, nu fără a miza – fireşte – pe ***semantemul*** 'spaţiu artificial, construit'. Acela care eludează, în concepţie, ideea organicului, a pulsului vital, dacă vrem. Nici chiar *acest* Bacovia, pe de altă parte, nu poate rămîne în trena manierismului simbolist, dacă aşa ceva se poate deduce din opinia lui Vianu. Sensul grav al construcţiei poetice din această „gamă" stilistică (în poeme celebre ca *Plumb, Decor, Amurg, Amurg violet, Negru, Moină, Rar, Nervi de toamnă, Amurg de iarnă, Amurg antic* şi multe altele) este nelipsit şi stă la originea unora dintre cele mai frapante viziuni din lirica românească. Bacovia a creat stilul, prin supralicitare şi senzaţia de agonizare a discursului.

Pentru un „al doilea" Bacovia, în cronologia dedusă a poeziei, pledează natura diferită a atitudinii lirice. Tudor Vianu o găsea în „individualizarea impresiilor", care formează un anumit contrast cu prima manieră: „De această orientare se leagă toate acele imagini, metafore, comparaţii, printre cele mai sugestive ale liricii noastre mai noi, fie că ele evocă plopii în depărtare, aplecîndu-se la pămînt, «în larg balans lenevos, de gumă» (*Amurg de toamnă*), fie că observă cum «La un geam, într-un pahar / O roză galbenă se uită-n jos» (*Nocturnă*), fie că notează cum o frunză «s-a lăsat pe-o mînă-ntinsă care cere», sau «O pasăre cade-n oraş, ca o tristeţe mai mult» (*Note de toamnă*), fie că aude cum «Greierul zimţează noaptea cu nimic» (*Nocturnă*)..."[4]

Ceea ce rezultă, în ordinea acestei „noi" poetici, pare să fie o tendinţă de notare a „senzaţiei nemijlocite, ingenuă şi dureroasă". Am

avea, altfel spus, o expresie mai directă a eului, chiar dacă la Bacovia aceasta înseamnă de cele mai multe ori dezorientare şi ***dezorganizare*** a discursului: versuri ritmînd şchiop, grăbit, cu forme familiare: „Şi nimeni nu ştie ce-i asta, / M-afund într-o crîşmă şi scriu, / Sau rîd şi pornesc înspre casă / Şi-acolo mă-nchid ca-n sicriu" (în exemplul ales de Tudor Vianu).

Cele două variante stilistice definesc, este drept, nota de **impersonalizare** a imaginii şi „strigătul" de **exasperare**, răceala viziunii sau, în alt mod, **trăirea în infern** a poetului. Nu e greu de recunoscut în nici una din aceste variante. G. Bacovia şi-a creat universul din dezolare şi solitudine, dar o parte a prezenţei eului se leagă de sentimentul **insuportabil al fiinţei** (cum ar spune o sintagmă cunoscută, parafrază a titlului lui Milan Kundera).

Bacovia are gustul amar, kafkian, al existenţei, dar în răstimpuri iese strident din reculegere, pentru a hohoti isteric sau a desena crochiul grotesc al spectacolului mundan. „Barbar", implacabil, universul din care nu se poate evada sfîrşeşte, previzibil, prin a-şi strivi prizonierul:

Omul începuse să vorbească singur...
Şi totul se mişca în umbre trecătoare –
Un cer de plumb de-a pururea domnea,
Iar creierul ardea ca flacăra de soare.

Nimic. Pustiul tot mai larg părea...
Şi-n noaptea lui amară tăcuse orice cînt, -
Şi-nvineţit de gînduri, cu fruntea în pămînt,
Omul începuse să vorbească singur...

(Altfel)

Carcateristic modalităţii poetice bacoviene este **pretextul vizual.** *Decorurile, Tablourile, Amurgurile, Toamnele,* şi implicit *Nervii* – „corespondente" tuturor anotimpurilor – compun **rame** ale unor **viziuni** de maximă **intensitate,** adesea halucinatorii. „Priveliştea" bacoviană este minată de morbul destrucţiei, anunţă mereu o iminentă „cădere", percepută cu acuitate delirantă. Se poate spune că poezia îşi datorează „obiectul" (tratarea tematică) iritării simţurilor, paroxisticei percepţii

deformatoare. **Nevroza** bacoviană amplifică senzaţiile, dictează viziunile maladive, absolutizează dezastrul:

Departe, în cetate viaţa tropota...
O, simţurile-mi toate se enervau fantastic...

(Finis)

Sensibilitatea bacoviană este agresată de ceea ce, mizer, purtînd urîţenia morţii, se înfăţişează „vederii" exacerbate. Disproporţia este o formulă a **grotescului**, iar Bacovia un maestru al registrului:

Cei vii se mişcă şi ei descompuşi,
Cu lutul de căldură asudat;
E miros de cadavre, iubito,
Şi azi, chiar sînul tău e mai lăsat.

(Cuptor)

Lirica lui Bacovia a întîmpinat, ca şi în cazul unor alţi mari artişti, judecăţi ultimative, nutrite de impresia că poetul este (doar) vocea acelui instinct secretat de un „organism bolnav" (E. Lovinescu). Pentru un cititor modern precum Ion Pop, „lectura lui Lovinescu îşi are, desigur, justificarea sa. Căci poezia lui Bacovia, dominată de sentimentul universalei oprimări a fiinţei reduse la manifestări ce trădează o extrem de dificilă desprindere de inerţia materiei anorganice care tinde să o supună pînă la anihilare, p a r e, într-adevăr, expresia primară, netransfigurată, a unei astfel de suferinţe. Cosmosului în dezagregare, lent măcinat de boli secrete, mecanicii distrugătoare a evenimentelor naturale sau sociale, omul bacovian nu e în stare să le dea niciodată o replică fermă. Dimpotrivă: fiinţă solitară, captivă într-un peisaj ce pare sortit prăbuşirii definitive, se contaminează ca însăşi de morbul generalei descompuneri a lumii."[5]

Este de înţeles că lirismul convoacă, prin imaginile **obsesiei generalizate**, cum ni le arată un prim volum, preacunoscut, din 1916 (*Plumb*), o proiecţie a eului supusă acestei determinări. Ion Pop o vede sub semnul **pasivităţii obiectului**, a fiinţei care, prinsă în mecanica

opresivă a cosmosului, se lasă, se ştie **jucată** de imensul angrenaj. Nu este de mirare că poezia a fost asimilată acestei formule decadente, care duce natura *spleenului* pînă la ultimele consecinţe: fiinţa este anihilată sub presiunea melancoliei maladive, a sentimentului acut al sfîrşitului.

Pe altă poziţie se situează cei care citesc în Bacovia **un modern** - atent la **poza artificială**, la **convenţia atitudinii**, dezabuzat, conştient de felul în care absurdul, grotescul fiinţării umane îşi fac loc în poezie, pe o cale care trebuie să şocheze. Între susţinătorii acestui punct de vedere trebuie menţionat, întîi, G. Călinescu: „Şi tocmai artificiul te izbeşte şi-i formează, în definitiv, valoarea. (...) Simbolismul poetului e din tradiţia sumbră a baudelairianismului (...). Există la Bacovia un satanism (cu punctul de plecare în Rollinat, dar şi în Edgar Poe), care e un stil al pateticului, un romantism al lugubrului, compus ca o convenţie literară o dată pentru totdeauna.(...) Poetul are o poză, pe care şi-o menţine, puerilă ca orice mecanism şi deci de un secret umor.(...) Toată problema estetică stă în putinţa acestei convenţii de a simboliza în chip de neuitat, ca o viziune stranie, momentele de mare sinceritate (...)."[6]

Călinescu trasa cu rapidă convingere un intertext important al discursului liric bacovian. Pe lîngă Baudelaire, cu viziunile sumbre ale „tristeţii autumnale", Rodenbach, Rimbaud, Verlaine, „tuberculosul Jules Laforgue", se simte influenţa tematică a lui Maurice Rollinat („nevrozele, macabrul, sentimentalismul morbid, claviristele care cîntă marşuri funebre de Chopin"). Fără să însemne, aceste „graniţe" perceptibile, o limitare a verbului original, lucru de la sine înţeles, relaţia cu poetica europeană a modernităţii contează în evoluţia poeziei bacoviene şi – cu precădere – a celei româneşti.

O asemenea „conştiinţă" poetică a textului, legătura manifestă, adică, prin *topoi* lirici, cu literatura în vogă a curentului simbolist, poate figura şi drept **manierism**, altfel apropierile nu ar mai fi atît de pregnante. Credem că poetul a avut o conştiinţă avansată a artei sale, pe care a „acordat-o" stilistic la marile, la ultimele valori ale poeticului vremii sale. Aceasta arată o vîrstă nu a imitaţiei, ci a „variaţiunilor" după model, a „interpretărilor", desprinse din obişnuitul *temei cu variaţiuni*, atît de ofertante ca exerciţiu al **rescrierii.** Acelaşi lucru pentru citirea poeţilor români ai modelului: „Trec corbii - ah, «Corbii» / Poetului

Tradem!" constituie o *secvență de intertextualitate* invocată într-un capitol anterior.

Tema cu variațiuni (lectură, formă de intertextualitate, iar nu simplă imitație: *repetiție - interpretare*) este la mare înălțime în modernitate, dacă ar fi să vorbim de ideile, transmise pînă în postmodernism, din toate artele. Romancierii anumitor poetici moderne, ca să nu mai vorbim de cei numiți postmoderni, de la Proust pînă la Milan Kundera, o practică programatic. Poezia este și mai liberă în preluarea, spre „recitire", a „temelor" poetice. Considerăm, de aceea, că un loc special, alături de figurația nouă, îl ocupă aceste apeluri vizibile la un **hipotext**, cum l-a numit Gérard Genette. Scriind în „clișee", Bacovia nu face, totuși, nici pastișă, nici parodie. Constantele, motivele (cu etichetă) împrumutate, definesc o anumită sensibilitate de cititor comprehensiv, o formă de „ucenicie" poetică depășită, întru „sinteza" matură, modernă. Aici vom găsi temeiul seninătății cu care Bacovia „preia", fără să se condamne la epigonism, și nicidecum la caducitate estetică, atmosfera și „notele" partiturii simboliste.

În același timp însă, liricul român abandonează vizibil anumite tendințe definitorii ale simbolismului, cum ar fi **muzicalitatea**, tentația sonoră a armoniilor „evocatoare", „magii" ale limbajului. Și în acest sens, putem spune – alături de exegeții consacrați – că poetul a dovedit o intuiție foarte modernă, deoarece curentul va fi depășit de o sensibilitate mai severă, aceea care va reține dizarmonia și disonanțele, stridența și gustul disproporționat pentru impactul expresiei, uneori tăios. Cel pe care-l vedem ducînd la apogeu, în literatura română, estetica poetică a simbolismului, rezervă cititorului nu puține semne ale **„devierii"** (adică ale rupturii, ale minării modelului).

Făcînd din Bacovia un „caz", Nicolae Manolescu îi definește poezia prin teza **„primitivității"**. Ceea ce, la prima vedere, par clișee simboliste („«nervii», peisajul autumnal, grădina, fata palidă și stîngace și, mai presus de toate, atmosfera decepționistă și decadentă") se arată, la un al doilea „strat", a fi de fapt forme ale unei dispuneri novatoare: „În raport cu arta subtilă a simboliștilor, aceea bacoviană pare nespus de primitivă. Ea ne poate duce cu gîndul la pictura primitivă din jurul lui

1900, la Gauguin sau la Le Douanier Rousseau (...). Primitivitate vrea să spună, în acest caz, naivitate, renunțare la procedeele sofisticate ale mallarméanismului și cultivarea unui limbaj mai prozaic." Cu o intuiție sigură, criticul judecă particularitatea în perspectiva definirii unei noi modernități, **expresioniste.** S-ar manifesta, aceasta, prin deja invocata aparență a „primitivismului" sonorității, prin lipsa adevăratei „muzici" simboliste, prin semnele unei dizarmonii studiate. Comparația cu alte arte vrea să sublinieze că aspectele de profunzime ale acestei noi viziuni sînt bazate pe același mod în care muzica modernă „are tendința să revină la o muzică repetitivă, simplă, după ce serialismul, redescoperind el însuși variațiunea, abandonase dezvoltarea tematică atît de caracteristice secolului trecut."[7]

Așadar, simplitatea („elementaritatea" de structură), unită cu sunetul strident, disonant și dizarmonic, ambele caracteristice muzicii moderne care a îmbrăcat forma **„primitivității"**, pot fi puse în contul orientării (accentelor) **expresioniste** bacoviene.

Ideea nu este una acceptată de toată lumea. Cîntăresc – în contraargumentele opuse tezei expresionismului – liniile ***modelului structural*** (dacă îl putem numi), ***poetic*** pe care G. Bacovia l-a desăvîrșit în limba literaturii române: cel simbolist. Chiar dacă, mai spunem o dată, poetul a avut, la propriu și la figurat, „ultimul cuvînt" în materie. În plus, ar fi nefiresc să nu luăm în seamă angajamentele explicite ale scriitorului, conștiința apartenenței la o mișcare, autodesemnarea drept artist decadent, simbolist etc.

Și într-un caz și în altul, apartenența artistului la orientarea cea mai modernă a timpului său este un fapt. Bacovia **înțelege** altfel (în sensul rupturii, al modernității) scrisul poetic, impune un alt regim tropului, dă o altă valoare expunerii poetice (în sensul desprinderii de facultatea mimetică, reprezentativă, a lirismului tradițional). O stilistică a discursului bacovian, pusă în evidență de cercetarea specifică, s-ar caracteriza prin registrul, de pildă, al epitetului: „Lirismul bacovian oscilează între granițele cîtorva motive centrale prin care o aparentă stereotipie conferă poeziei sale acel accentuat caracter vizionar specific modernității – scrie într-un excelent studiu Ileana Oancea. Ele conturează o atmosferă

profund depresivă, orientînd întreaga mişcare a semnificaţiei spre registrul disforic (al tristeţii, morţii, însingurării). Cazul epitetului este deosebit de concludent. Înregistrăm astfel, cu toată claritatea, la acest poet, trecerea de la epitetul cu funcţie pitoresc-descriptivă, reprezentativă, specific poeziei şi retoricii tradiţionale, la epitetul «derealizant», vizionar şi simbolic. Unele texte sînt urzite în întregime din repetiţia obsedantă a unor astfel de epitete."[8] Procedeul „filării" adjectivelor (epitetelor) cromatice (construcţia sensului plecînd de la cuvinte, iar nu de la „lucrurile desemnate de ele") face ca din „referentul" cromatic să nu rămînă, în planul imaginii, decît „intensitatea lui halucinantă: «Cu *roşii* fanare, *galbene, verzi*, / Prin noapte strigoii... / ... apar siluete / Cu *roşii* fanare, *galbene, verzi*, // Strigoii se prind / *Roşii, galbeni şi verzi*.». Funcţionarea modernă a acestei figuri, continuă autoarea, reiterarea ei, care este în acelaşi timp circularitate, într-un text în care realul este abolit pentru a dobîndi o unică dimensiune de o copleşitoare pregnanţă, ca în pictura nonfigurativă, poate fi ilustrată de poezia *Plumb*, crescînd din revenirea cu o sporită intensitate, a epitetului metaforic *de plumb*, «egalizînd» determinatele care, toate, alcătuiesc canalul prin care se scurg, epuizate, ultimele urme ale vitalului."[9]

Fenomenul stilistic semnalat aici – şi **constituitv lirismului**, poeziei – reprezintă nota obişnuită a discursului bacovian. Aduceam înainte exemplul poemului *Decor*, construit halucinant, pe repetiţia – căzută în *degringoladă* – a **clişeului discordant, schizoid: alb/negru**, aşadar tot la nivel cromatic. Poetul nu „vede" lumea, s-ar putea spune, ci doar structura ei schizoidă, aceea care i se impune cu o forţă anihilantă, pentru conştiinţă. „Decorul" se roteşte exasperant în frînturi discordante, sugerate de antinomia cromatismului:

Şi frunze albe, frunze negre;
Copacii albi, copacii negri;
Şi pene albe, pene negre,
Decor de doliu, funerar...

În parc ninsoarea cade rar...

Versurile libere, întărind, la rîndul lor, prin reluarea schemei (situarea după fiecare din cele trei strofe, construcţie sintactică identică), sugestia de mecanicitate, îşi vădesc importanţa semantică prin aceea că par un fel de contrapunct tranchiliza(n)t. Impersonale şi abulice:

În parc regretele plîng iar...
În parc fantomele apar...
În parc ninsoarea cade rar...

cele trei „cortine" de tăcere se coboară peste agitaţia vizuală, dizolvantă:

Copacii albi, copacii negri...

Cu pene albe, pene negre
O pasăre cu glas amar...

Şi frunze albe frunze negre... etc.

Un *Pastel* („chemat", prin titlu, să fie pictural, vizual) se edifică, din contră, pe **semnificantul auditiv**. Chiar dacă la modul figurat („*Buciumă* toamna"), verbele conturează o senzaţie a **agresiunii sonore** – aceeaşi, în fond, *mutatis mutandis*, cu exasperarea cromatică din poemele *Decor* sau *Plumb* –:

Buciumă toamna
Agonic – din fund –
(...)
Ţîrîie ploaia...
Nu-i nimeni pe drum;
Pe-afară de stai
Te-năbuşi de fum.

Departe, pe cîmp,
Cad corbii, domol;
Şi răgete lungi
Pornesc din ocol.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Tălăngile trist,
Tot sună dogit...
Şi tare-i tîrziu,
Şi n-am mai murit...

Reverberaţia este dătătoare de viziuni macabre, ca în poemul *Plouă:*

Da, plouă cum n-am mai văzut,
Şi grele tălăngi adormite,
Cum sună sub şuri învechite!
Cum sună în sufletu-mi mut!

Oh, plînsul tălăngii cînd plouă!

Şi ce enervare pe gînd!
Ce zi primitivă de tină!
O bolnavă fată vecină
Răcneşte la ploaie, rîzînd...

Oh, plînsul tălăngii cînd plouă!

O *Panoramă* sinistră (privind prin „ochean", poetul se simte el însuşi... privit de morţi) debutează prin aceleaşi „acorduri" nocturne, de o monotonie nevrotică:

Plîngea caterinca –fanfară
Lugubru în noapte, tîrziu...
Şi singur priveam prin ochene,
Pierdut în muzeul pustiu...

Şi-n lumea ochenelor triste
Mă prinse sinistre gîndiri –
În jurul meu corpuri de ceară,
Cu hîde şi fixe priviri.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Şi-acea caterincă-fanfară
Îmi dete un tremur satanic;
În racle de sticlă – princese
Oftau, în dantele, mecanic.

Şi-atunci am fugit, plin de groază
Din sumbrul muzeu fioros,
Oraşul dormea în tăcere,
Flaşneta plîngea cavernos ...

„**Soarele negru al melancoliei**", cum sună la Nerval expresia dispoziţiei eului, pare să îmbrăţişeze din plin, cu tensiuni reprimate, ori strigăt interior, vocea bacoviană. **Sentimentul agonic** e omniprezent, atît doar că se lasă exprimat în moduri diverse. Poetul cunoaşte şi stigmatul morţii, şi detaşarea sarcastică. **Eşecul existenţial** constituie natura prin excelenţă a ideaticii poetice. Nici o aspiraţie, nici o tresărire – în afara **spaimelor funebre**. Obsesiilor morţii, lumea bacoviană nu le opune viaţa: în totul „e un sfîrşit", cum ar spune poetul. **Sfîrşitul continuu**, cum a scris Ion Caraion.

Plecînd de la aceste date generale ale imaginarului bacovian, se pot izola teme şi motive recurente, atitudini lirice, *topoi* proprii. Lamentaţia propriu-zisă, cum am văzut, nu este în firea verbului poetic. Forţa cu care motivele morţii vorbesc cititorului vine din tratarea lapidară, concentrată, redusă la esenţial, pe de o parte, iar pe de altă parte din caracterul „construit" al emoţiilor. Unul care implică, în acelaşi timp, frică, oroare, dar şi detaşare (tot de esenţa maladivă a reacţiei imperturbabile, schizoide). Deşi nu s-a arătat îndeajuns, Bacovia rămîne şi un contemplator al nevropatiilor invocate. Destrămarea, faţă cu conştiinţa sfîrşitului, are aparenţa impersonală dintr-o poezie ca *Pulvis* (în linia cuvintelor titulare latineşti, pe care poetul pare a le prefera - şi semnificînd, aici, „*pulbere*"):

Imensitate, veşnicie,
Tu, haos care toate-aduni...
În golul tău e nebunie, -
Şi tu ne faci pe toţi nebuni.

(...)
Imensitate, veşnicie,
Pe cînd eu tremur în delir,
Cu ce supremă ironie
Arăţi în fund un cimitir!

Un *memento mori* modern, în care „delirul" pare *feint*, jucat, ca o ultimă poză obligatorie. Lucrurile vorbesc de la sine, simpla existenţă (în **fundalul vieţii**, – al oricărui gînd, adică, – sau al **tabloului**, în varianta „concretului" poetic) a cimitirului reduce orice comentariu la tăcere, îl face superfluu. Ca şi, de altfel, orice zbatere. (Optăm, de aceea, pentru considerarea *manifestării eului* – *„tremur în delir"* – drept, la rîndu-i, şarjă construită cu o surdă ironie, iar nu expresie paroxistică a impasului existenţial.) Pe aceeaşi linie se înscriu „gesturile" fiinţei: aripa **demenţei** flutură desupra lumii, **răcnetele** şi **plînsetele** nebunilor par însă decoraţie abstractă. Eul contemplă cu o detaşare suspectă **alienarea – mecanică – a umanului**, dar se regăseşte (cu luminile unei raţiuni care şi-a păstrat resurse de detaşare) „integrat" în lumea sensurilor „barbare", a manifestărilor stranii:

Barbar cînta femeia-aceea,
Tîrziu, în cafeneaua goală,
Barbar cînta, dar plin de jale,-
Şi-n jur era aşa răscoală...
Şi-n zgomot monstru de ţimbale,
Barbar, cînta femeia-aceea.

Barbar, cînta femeia-aceea...
Şi noi eram o ceată tristă –
Prin fumul de ţigară, ca-n nouri,
Gîndeam la lumi ce nu există...
Şi-n lungi, satanice ecouri,
Barbar, cînta femeia-aceea...

(Seară tristă)

Starea **„de fundal"** despre care va vorbi Blaga, referindu-se la ceea ce alimentează perpetuu poezia, în **nelinişte metafizică** şi tristeţe, este

atotprezentă la Bacovia, ca **stare de fundal şi de limită**. De aceea se poate spune că „tabloul" (îşi) conţine întotdeauna un **semn al sfîrşitului, construit poetic în metonimia „decorului"**, adică acel semnificant spaţial care, în modul cel mai elementar, trimite, figurat, la limita lumii (şi a fiinţei). Găsim limitarea spaţială, exprimată cu aceeaşi locuţiune (poetică) adverbială, în mai multe poeme: *Pulvis* şi *Pastel,* deja citate („Buciumă toamna / Agonic – *din fund* – „); *Amurg violet* („Doi plopi, *în fund,* apar în siluete"); *Amurg de iarnă* („Cîmpia albă – un imens rotund - / Vîslind, un corb încet vine *din fund,* / Tăind orizontul, diametral."); *Toamnă* – cu variaţii („Răsună *din margini* de tîrg / Un bangăt puternic de armă; / E toamnă... metalic s-aud / Gorniştii, *în fund,* la cazarmă. // (...) Şi vine, ca-n vremi de demult, / *Din margini,* un bucium de-alarmă ...") etc.

Fără să clameze, arghezian, neliniştitoarea „închidere", Bacovia o aduce „în firea lucrurilor": nimic nu este străin **trăirii damnate**, în **decorul** sufocant al lumii. De altfel, pe alte căi se exprimă efectul respectivei opresiuni spaţiale. **„Te-năbuşi..."**, **„sufocant"** sînt vocabule frecvente ale creării „atmosferei" deficitare, **inconfortabile**, bacoviene: ninsoarea, ploaia, ninsoarea şi ploaia „amîndouă"- **moina**, căldura, frigul lucrează, **sufocant**, asupra percepţiei devastate a simţurilor eului.

Coşmarul bacovian cel mai des întîlnit este legat de iminenta **disolvare, dispersie în mizeria materiei**, căreia eul îi este supus. Caracterul implacabil al acestei viziuni vine şi din **pasivitatea** fiinţei. Agresată de o **materie pulsatilă**, simţită prin toate „antenele sensibilităţii" dereglate (dar nu pe calea opiumului, ca la Rimbaud!), fiinţa este pe pragul ultim al suportabilului:

Stau... şi moina cade, apă, glod...
Să nu mai ştiu nimic, ar fi un singur mod.
Un bec agonizează, - există, nu există, -
Un alcoolic trece piaţa tristă.

Oraşul doarme ud în umezeala grea.
(...)
Umbra mea stă în noroi ca un trist bagaj –
Stropii sar,
Ninge zoios...

(Nocturnă, s.n.)

Oroarea de **maculare**, nevroza ieşind din **obsesia atingerii** (de fapt, s-ar putea spune: fobia eului în mediul umectat, în mediul putrid – „malpropre" etc.) se regăsesc repetat în viziunile poetului:

E-o noapte udă, grea, te-neci afară.
***Prin ceaţă** – obosite, roşii, fără zare –*
Ard, afumate, triste felinare,
Ca într-o crîşmă umedă, murdară.

„Lumea" se adevereşte, la Bacovia, prin aceste tăcute agresiuni asupra simţurilor. Ele dictează reacţia deviantă a subiectului liric. Claustrofob, omul bacovian aruncă asupra întregului univers caracteristicile **spaţiului ostil**, de o atmosferă vîscoasă, irespirabilă. Obsesia **acvaticului strivitor**, ca în celebra *Lacustră*, revine în forme „explicite" în alte poezii:

Prin măhălăli mai neagră noaptea pare...
***Şivoaie-n case triste inundară** –*
Şi-auzi tuşind o tuse-n sec, amară –
Prin ziduri vechi ce stau în dărîmare.

(Sonet, s.n.*)*

O variantă a suferinţei fizice, iar, prin sugestie – a **disconfortului existenţial**, este senzaţia de **massă** a materiei cosmice, **apăsarea** (*celestă,* la Baudelaire, în imaginea *cerului* care apasă: «*... le ciel pèse comme un couvercle...*», dintr-un binecunoscut ***Spleen***). Expresia favorită a lui Bacovia, în registru metaforic, se vădeşte a fi funebrul **Plumb**. Nu este doar cazul poemului omonim, unde repetiţia capătă accent delirant (cu atît mai limpede cu cît „spaţiul" poemului este mai restrîns), ci al tuturor ocurenţelor metaforei.

Astfel, nu greu de făcut, un inventar al frecvenţei *toposului* descrie o reţea întinsă, plecînd de la primul volum, ***Plumb***, 1916: ***plumb de iarnă, zarea grea de plumb*** – *Gri; **pace de plumb** – Note de toamnă; **„Amurg de iarnă, sumbru, de metal"** – Amurg de iarnă; **„Un cer de plumb de-a pururea domnea"** – Altfel*; titluri identice, reluînd, în plus, sintagma din *Gri* – ***Plumb de iarnă,*** şi în volumele următoare: *Scîntei*

galbene, 1926; titlul ***Plumb de toamnă***; ***„Iarbă de plumb şi aer tare"*** – *Nervi de toamnă*, în *Scîntei galbene*; ***„o vreme de plumb"*** – *Toamnă*, acelaşi volum; ***„Fereastra e-o poemă de plumb şi de scîntei..."*** – *Dialog de iarnă*, în volumul *Cu voi*, 1930 etc. Toate – epitete sau metafore, epitete metaforice – sînt nuclee de lexic bacovian, constituind axul semanticii poetice în fiecare din textele în care apar.

Imaginarul artistului răspunde cu o dispoziţie **tautologică** (prin accentele *suprapuse*, prin *motivaţia* repetitivă a semnului poetic), structură care-l face unic, desăvîrşindu-i semnătura poetică. Dacă se repetă, Bacovia face din aceasta o particularitate. Exhibînd o obsesie existenţială, artistul creează o manieră. Sensul tensiunii dramatice a discursului provine şi din afişata „neputinţă" de a se sustrage apăsării obsesiei, situaţie care ţine locul, am putea spune, esteticii explicite sau implicite. Bacovia este un mare artist modern, care a lăsat opera să-l reprezinte. Lipsa (semnificativă) a declaraţiilor de autor şi a ***artelor poetice*** în general poate fi interpretată şi drept evitarea unei „frivolităţi", faţă cu gravitatea existenţei, aceea care a ***in-format*** discursul liric.

Scriind despre „poetul care şi-a dorit un singur cititor", Daniel Dimitriu avansează cu justeţe o interpretare la declaraţia lui Bacovia: „«Nu am nici un crez poetic. Scriu precum vorbesc cu cineva, pentru că-mi place această îndeletnicire. Trăind izolat, neputînd comunica prea mult cu oamenii, stau de vorbă cu mine însumi, fac muzică, şi cînd găsesc ceva interesant iau note pentru a mi le citi mai tîrziu. (...) Nu sînt decît pentru mine.» A vrut probabil să păstreze pentru el – scrie criticul, uşor liric – ceea ce aflase cît timp trecuse prin faimoasa lui «provincie pustie». Mesajul conţinea lucruri mult prea grave şi prea neliniştitoare pentru a nu purta sigiliul strictei confidenţialităţi. Celebritatea a venit destul de repede, fără a perturba însă apele adînci ale operei, apa în care a oglindit, cum n-a făcut-o nimeni în literatura noastră, cerul infernului."[10]

„Saturnian", ca toţi simboliştii, poetul leagă de **înclinarea crepusculară** a propriei conştiinţe, de sensul „căderii", **apăsarea** fără eliberare, fără „uşurare": o penitenţă continuă. Formula poetică a dat curs acelei irepresibile porniri autodestructive (din perspectiva celei

mai elementare psihologii), variind însă, cum am încercat să arătăm, unghiul „judecății" subiective, adică al atitudinii lirice: disperare și abandon, impersonalizare surprinzătoare în detașarea ei, paroxism (uneori jucat) al senzațiilor, sarcasm (viziunile **groteşti** abundă, iar poetul grefează pe acest tip de imaginar durerea „rănii" ontologice), degringoladă a discursului, ca semn al dezordinii gîndului, al haosului interior.

Modernitatea discursului poetic vine și din tratarea „disonantă" a temelor universale, ca *dragostea*, *relația cu transcendentul*, *filosofia existenței*, *solitudinea* etc.

Pentru *Erosul* bacovian, unde „devierea" de discurs poetic este frapantă, opera numără imagini de extracție comună, începînd cu o ***abstractizare*** ce nu mai lasă loc nici unei dezvoltări lirice. Avem de-a face cu acea similialegorie în care poetul vorbește despre **„amor"** în figuri de personificare, ca despre o abstracțiune care a căpătat o mască de teatru convențional. ***„Dormea întors amorul meu de plumb"(Plumb)*** este un vers care a stîrnit mirare și a incitat comentatorii să ofere o soluție „logic-poetică": de la iubirea „defunctă" pînă la evidențierea unei așazise operații poetice în interiorul expresiei „a dormi neîntors"(soldată cu sensul invers, „chinuit"). Totuși, lirica bacoviană arată consecvență în tratarea „formală" a obiectului, păstrînd, adică, natura lui de abstracțiune. Personificările (*„dormea"*, *„Și-aud gemînd amorul meu defunct" – Amurg de toamnă)* conduc la o imposibilă „reprezentare", ce pecetluiește natura de „butaforie" lirică: tratarea paradoxală ca obiect denombrabil (într-o subminare ironică a temei, care revine, parcă, la echivalentul ei plastic,... statuar).

Un argument suplimentar la interpretarea **personificării** (**„amorului"**) drept mijloc al **ironiei poetice de-constructive** îl constituie apelul lui Bacovia la figura inversă, a ... **reificării groteşti** a aceleiași abstracțiuni: *„Carbonizat, amorul fumega –"* (*Negru*). Poemul este varianta „în negru" a *Plumbului*. Nu-i de mirare că apare din nou ... **„amorul"**, figura(n)t ca o altă categorie a golului, sau a sfîrșitului, ca o mostră de capitulare a vieții:

Carbonizate flori, noian de negru...
Sicrie negre, arse, de metal,
Vestminte funerare de mangal,
Negru profund, noian de negru...

Vibrau scîntei de vis... noian de negru,
Carbonizat, amorul fumega –
Parfum de pene arse, şi ploua...
Negru, numai noian de negru...

Formula poetică bacoviană se distinge aici în caracteristica ei predominant **nominală.** Aşa cum apare în revelaţia pe care o procură **viziunea extinctivă**, lumea **se consumă** în finalul însuşi al materiei, **„carbonizată"**. Imaginile „vorbesc" de o **combustie apocaliptică**, fără istorie, fără explicaţie, neimplicînd nici o filosofie: universul **doar este aşa**. De aici, reflexul denominativ, economic în privinţa verbelor, a desfăşurărilor argumentative. Verbul revine la metafora cheie **(cromatic/thanatică)** cu o anumită emfază, cu un perceptibil accent al grabei **sentinţei**. Forţa viziunii este copleşitoare.

Uzînd de o punctuaţie dominată de punctele de suspensie, care semnifică nu atît ezitarea, pauza de reflecţie, cît **joncţiunea mecanică** a secvenţelor dezastrului (faţă de care conştiinţa eului pare a ceda unui fel de **autism**), Bacovia intuieşte resursele intense – pentru poezie - ale **elipsei** şi **discontinuităţii discursive**. O arată, de altfel, expresia către care se îndreaptă poetul în volumele următoare. De la *Scîntei galbene* (1926), *Cu voi* (1930), *Comedii în fond* (1936), laconismul şi arhitectonica versurilor marcate de suspensia vorbirii (prin diminuarea formei şi înţesarea textului cu puncte de suspensie) se îndreaptă spre manifestarea dominantă în creaţia postbelică - *Stanţe burgheze* (1946), *Versete* (1957). Aici diminuează însă şi valoarea poetică, situată destul de departe de înălţimea „primului" Bacovia:

Linişte...
Nu se mişcă nimic.
Foi galbene, uscate,
Roşii,

Că vor pica...
Pe după case
Stă soarele
Spre apus.
Liniște...
Nu se mișcă nimic.
Culori vii și lungi,
Înspre apus.
Pe nesimțite,
Încet,
Au dispărut aureole...
Noapte.

(Seară)

Nu doar **amorul** capătă această reprezentare poetică **extrem de convențională,** ci și „protagoniștii" erotici. Ipostazele în care îi „vede" Bacovia revin la aceeași imagine devitalizată, depersonalizată, proprie manierei poetului. Peste tot, apelativul **amanții,** convențional, creînd o categorie abstractă. Lexicul contribuie la imaginea automată, grotescă:

Amanții, mai bolnavi, mai triști,
Pe drumuri fac gesturi ciudate –
Iar frunze de veșnicul somn,
Cad grele, udate.

Viziunea contaminează, obsedează, declanșînd eului neliniștea de criză:

Eu stau și mă duc și mă-ntorc,
Și-amanții profund mă-ntristează...

(Nervi de toamnă)

Asocierea cel mai des întîlnită în invocarea **iubitei** este **cadavrul.** În grotescă asociere cu o imagine a viului pătruns de miasmele morții:

Pe catafalc, de căldură-n oraş,
Încet, cadavrele se descompun.

Cei vii se mişcă şi ei descompuşi,
Cu lutul de căldură asudat;
E miros de cadavre, iubito...,

poemul *Cuptor* sugerează pasul făcut, în imaginaţie, către o iubită/ cadavru:

Şi azi, chiar sînul tău e mai lăsat.

Toarnă pe covoare parfume tari,
Adu roze pe tine să le pun...(s. n.)

Discursul „amoros" bacovian se integrează atitudinii lirice specifice, „gesticulaţiei" nefireşti a „personajelor lirice". Emfaza apelativelor, **iubito, adorato**, nu face decît să pună o tuşă în plus artificiului:

Iubito, şi iar am venit...
Dar astăzi, abia mă mai port –
Deschide clavirul şi cîntă-mi
Un cîntec de mort.

Şi dac-am să cad pe covoare
În tristul, tăcutul salon, -
Tu cîntă-nainte iubito,
Încet, monoton.

(*Trudit*, s. n.)

Marşul (valsul, cîntecul) funebru, iubita, clavirul se repetă ca reprezentare pe o imaginară „scenă" poetică: decorul şi figuraţia poemului. Eul contemplă moartea cu atenuată percepţie, iubita este ... un *Caron* feminin, pe care poetul îl **poate alege**. De aici liniştea subită, efectul soporific al prezenţei **iubitei**, care sublimează tensiunea thanatică, visul morţii calme (în **cîntul monoton, lectura monotonă**,

pe „undele" cărora eul alunecă în viziunea morții: „Tu citești nazalizînd / O poemă decadentă, cadaveric parfumată, / Monotonă. // (...) Dar pierdută, cu ochi bolnavi, / Furi, ironic, împrejurul din salonul parfumat. / Și privirea-ți cade vagă peste apa larg ovală, / Pe grădina cangrenată / Peste toamna din oglindă - / Adormind..." – *Poemă în oglindă*).

Agonia comună, indusă de reprezentarea calmă a sfîrșitului, aceasta e **fantasma recurentă** bacoviană:

Însă pal mă duc acuma în grădina devastată
Și pe masa părăsită – albă marmoră sculptată –
În vestmintele-mi funebre,
Mă întind ca și un mort,
Peste mine punînd roze, flori pălite, -ntîrziate
Ca și noi...

Zi, finala melodie din clavirul prăfuit,
Or ajunge plînsul apei din havuzele-nnoptate.

(Poemă în oglindă)

Ambiguă, viziunea din *Finis* suprapune, pînă la urmă, vederea **cadavrului** și prezența **ei**, într-o indistincție căutată:

Cadavrul impozant pe catafalcul falnic,
Sub raza de argint visa în vasta sală...
Iar sînul ei pierdut în mortuara gală
Pe veci oprit, înmărmurise falnic.

Pustiu...

Natura liricii bacoviene indică un artist în perfectă armonie cu aerul veacului. Sensibilitate *decadentă*, poetul lasă să se ghicească, dincolo de inspirația simbolistă, un spirit de o rafinată inteligență (a formei) modernă, *vizionară* – cum s-a amintit – în acest sens. A creat un **stil** în poezia românească, a semnat cu numele său (literar) o **manieră**.

Note

[1] Tudor Vianu, *G. Bacovia în ediţie definitivă, în Scriitori români din secolul XX*, Antologie, postfaţă şi bibliografie de Mihai Dascal, Editura Minerva, Bucureşti, p.153.

[2] *Ibidem*. „Cît despre Rollinat, autorul *Nevrozelor*, o figură secundară a decadentismului francez, amintirea lui lîngă ceilalţi doi mari poeţi este desigur rezultatul unei perspective proprii mişcării noastre literare după 1880, cînd (...) Macedonski îl popularizează prin traducerile sale din *Literatorul* (1884, 1885 şi 1886), căruia mai tîrziu i se alătură şi Cincinat Pavelescu (*Literatorul*, 1893)".

[3] *Ibidem*,p. 156.

[4] *Ibidem*, p.157.

[5] Ion Pop, *Jocul poeziei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985, p. 30.

[6] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, *op. cit.*, pp. 706-708.

[7] Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, *op. cit.*, pp. 205-206.

[8] Ileana Oancea, *Lingvistică romanică şi lingvistică generală. Interferenţe*, Editura Amarcord, Timişoara, 1999, p.109.

[9] *Ibidem*.

[10] Daniel Dimitriu, *Bacovia*, Editura Junimea, Iaşi, 1981, p.193.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY

POEZIE ŞI REVELAŢIE

Nici un alt poet român nu pare să fi fost în asemenea măsură determinat, în destinul său poetic, de o pre-dispoziţie formantă, creatoare de trasee existenţiale şi estetice. Mitizată ea însăşi, sub greutatea de semnificaţie pe care a căpătat-o în timp, muţenia îndelungată a copilului, „zăpada tăcerii" în care s-a rotunjit prima cunoaştere a lumii şi a vorbirii, vîrsta biografică a celebrei germinaţiuni seamănă cu o cheie a întregii creaţii. Fireşte, primul care i-a dat această importanţă a fost însuşi artistul. Lucian Blaga a dat primul însemnătatea accentuată, dacă nu chiar covîrşitoare, izolării protectoare în muţenia de „lebădă" şi într-un prim, cunoscut, paradis. A transformat în *mit personal* ceea ce s-a manifestat, mai curînd, ca un *„roman personal"*, conform teoriilor şi terminologiei psihanalitice. Consemnată autobiografic, în *Hronicul şi cîntecul vîrstelor*, ori liric – confesiv, în texte precum *Autoportret*, din volumul *Nebănuitele trepte*, din 1943, starea de graţie infantilă, trăită ca atare, va fi consubstanţială, mai tîrziu, cu revelaţia extatică a eului, aflat în deplină osmoză cu „elementele". Dispoziţia contemplativă, postura ec-statică, fiinţa – receptacul pentru „zvonurile", „semnele", „veştile" universului sînt moduri de situare – în – lume a eului poetic, încă de la începuturile creaţiei. *Vîrstei de aur* prin care copilul amînă intrarea în cuvînt şi, deci, în lumea Căderii, degradată, îi pot fi asociate, simbolic, alte constante ale imaginarului poetic. *Toposul* sacralizat al *satului*, mitic situat într-o „geografie sacră"[1], purtînd „în nume" „sunetele lacrimei", revine fără schimbări de accepţie poetică, mereu drept soluţie existenţială,*"ales / ca prag de lume / şi potecă patimei"* (*9 MAI 1895*). Motiv fondator al adevăratului *mit poetic* blagian, *taina* se articulează simbolic dinspre aceeaşi tăcere salvatoare şi ocrotitoare în faţa înţelegerii vinovate. Adoraţia *misterului*, semn al constrîngerii gnoseologice – proprie condiţiei umane –, este însăşi „filosofia" poetică

a tînărului Blaga, asociată mai tîrziu cu filosofia conceptuală, a gînditorului convins că omul este trăitor în „orizontul misterului" şi, spre deosebire de „cunoaşterea" edenică rezervată poeziei, închisă cu taina în aceeaşi lume, doritor să afle revelarea lui. *„Lauda somnului"*, imn blagian întors către forma de *regresiune* prin care fiinţa poate reface drumul spre sînul protector, parental, este compensatorie pentru rătăcirea în paradisul „destrămat" care e lumea sublunară.

Coborît în infernul devenirii, al *Marii treceri*, ameninţat perpetuu de spaima *Nimicului,* eul blagian visează la pura virtualitate a refugiului *ad uterum*: „În somn sîngele meu ca un val / se trage din mine / înapoi în părinţi." (*Somn*)

Toată această mitologie poetică se fondează în legături simbolice, plecînd de la „evenimentul"primordial, ivirea în lume, însoţită de muţenia paradisiacă. Conotînd puritatea aurorală, a începuturilor, tăcerea blagiană îşi găseşte „prelungiri" poetice în celelalte motive. În discursul de recepţie la Academie, Lucian Blaga reunea elementele mitologiei sale „vizionare", găsindu-le în „vîrsta sensibilităţii metafizice", concretă sau „adoptivă", a *copilăriei.* „Singura poartă deschisă spre metafizica satului", copilăria reală se prelungeşte în „vîrsta adoptivă" a copilăriei, prin care se arată vocaţia creatoare a culturilor minore, dominate de gîndirea mitică: „Satul era astfel situat în centrul existenţei şi se prelungea prin geografia sa de-a dreptul în mitologie şi în metafizică. Pentru propria sa conştiinţă, satul este situat în centrul lumii şi se prelungeşte în mit. Satul se integrează într-un destin cosmic, într-un mers de viaţă totalitar, dincolo de al cărei orizont nu mai există nimic.(...) A trăi la sat înseamnă a trăi în zarişte cosmică şi în conştiinţa unui destin emanat din veşnicie. Omul satului, întrucît izbuteşte să se menţină pe linia de apogeu, genială, a copilăriei, trăieşte din întregul unei lumi, pentru acest întreg; el se găseşte în raport de supremă intimitate cu totalul şi într-un neîntrerupt schimb reciproc de taine şi revelări cu acesta."

Căderea în lume echivalează cu pierderea comuniunii fireşti între fiinţă şi cosmos, cu „uitarea" şi vina. În volumul *La cumpăna apelor*, din 1933, poetul dă glas sentimentului acut al diferenţei, al imposibilei întoarceri la vîrsta, dar şi în „locuirea" mitică:

După douăzeci de ani trec iarăşi pe-aceleaşi uliţi
unde-am fost prietenul mic al ţărînei din sat.
Port acum în mine febra eternităţii,
negru prundiş, eres vinovat.

Nimeni nu mă cunoaşte. Vîntul, el singur, sau plopul
de aur. Plop înălţat de-un fir nevăzut asemenea fusului.
Nedumerit turnul se va uita două ore în urma mea
pînă m-oi pierde din nou sub dunga apusului.

(Sat natal)

Melancolia se însoţeşte, ca şi în alte texte, de conştiinţa „trădării". În poemul titular al volumului, *La cumpăna apelor*, „ţărna" e, aşijderea, *„trădată-nmiit"*, în numele unei aspiraţii cognitive care-l defineşte pe insul devenirii (*„pentr-un cer chemător şi necucerit"*).

Domeniul liricii lui Lucian Blaga este în totalitate subîntins de o „conştiinţă" a aflării în preajma unor „adevăruri" fundamentale, de presimţirea unei revelaţii sau, dimpotrivă, a unei taine care nu poate fi desluşită fără urmări terifiante. Cunoaşterea, la poetul tăcerii, este în acelaşi timp *vină primordială* (ieşirea din inocenţa paradisiacă) şi *nesaţ metafizic*, „boală", tînjire, în aşteptarea revelaţiei, a „cereştii atingeri".

Muţenia, în fine, pregătitoare pentru „vorbirea" desăvîrşită, „prag" al lumii, luînd sfîrşit ca prin *minune*, şi arătînd celor din jur un copil care a exersat interior discursul, seamănă şi cu momentul „vorbirii" poetice, petrecute în 1919, anul debutului cu volumul *Poemele luminii*. Nici o influenţă imediat perceptibilă, nici o tonalitate previzibilă, nici o „voce" cunoscută. Verbul poetului este totalmente matur, articulat într-o formă vădind, pe de o parte, elevaţia gîndirii *poetice*, identitatea „stilistică" a vocii, cum şi a puterii conceptualizatoare, iar, pe de altă parte, forţa expresivă şi natura fără termen de comparaţie a discursului liric.

Lipsită, ce-i drept, la început, de „magia" incantatorie ce va marca *stilul Blaga* în opera de maturitate, poezia impune prin ineditul frapant al viziunilor şi al imageriei esenţializate, stilizate savant. *„Discursivitatea"* primelor poeme a lăsat loc comentariilor care au „plasat" lirica în vecinătatea *filosofică*, în proximitatea conceptelor *tale quale*. Justi-

ficare deplină are, credem, interpretarea dată de G. Gană în acest sens. Scriind despre „aerul atemporal" al *perspectivei* lirice, exegetul ştie că: „poeziile nu iau naştere ca reacţii la «evenimente» şi au, pe de altă parte, un caracter de generalitate puţin obişnuit, o substanţă impersonală, de unde impresia, falsă, de poezie speculativă, «filosofică» în accepţia de conceptuală".[2]

Tînărul creator aduce, prin *Poemele luminii*, publicate în acelaşi an cu volumul de aforisme filosofice *Pietre pentru templul meu*, o ideaţie *poetică* inedită, aflată sub puterea unei comunicări „osmotice" a eului cu universul. Prima *artă poetică* blagiană, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, prinde în acolada rostirii esenţiale atitudinea definitorie şi aproape invariantă a poetului faţă de cercul mirărilor, al tainei, al uimirii (care este pentru el lumea). După Ion Pop, poemul oferă „o primă schiţă, esenţială, a viziunii sale, desfăşurate în întreaga operă: ecuaţia fundamentală eu-univers apare deja ca dublă relaţie de integrare, a subiectivităţii fragmentare în marele Tot confratern şi a lumii într-o interioritate permeabilă la cele mai ascunse mişcări ale substanţei şi energiei originare."[3]

Poemele luminii sînt poezii scurte, lăsînd impresia răcelii abstracţiunii, deşi în toate un *eu aspirant* la dez-mărginire şi de o vitalitate dionisiacă se manifestă ca „subiectivitate" discursivă şi, concomitent, fiinţială, ontică. Sensul de profunzime al atitudinii eului rămîne legat de *mirare*: lumea e o „*minune*"; locuind-o, insul se simte asaltat de elanuri de dincolo de el, care-l pun în rînd cu „*elementele*". Are revelaţia participării neîmpărţite la pulsaţia cosmică, la viaţa formelor. Mirarea existenţială, ferită pentru această perioadă de „neliniştea" metafizică, este purtătoare a „fiorului" extatic, dătătoare de revelaţii, de „beţia" comunicării cu universul.

Se ştie că poetul a legat aceste revelaţii de, în viaţa reală, trăirea cu voluptate a emoţiei erotice. Aşa cum transpare din corespondenţă şi din alte mărturii colaterale, poeziile au luat naştere dintr-o transfigurare a freneziei, a forţei interioare inspirate de Eros. Apare, aşadar, dincolo de sursa, depăşită, a „evenimentului" biografic, ideea naturii catalizatoare a Erosului în relaţia eului cu cosmosul - şi, firește, cu tentaţia cognitivă,

ori, mai bine spus, cu absolutul. Pînă la un punct, filosofia poetică este romantică. „*Dorul*" întruchipează aceeaşi stringenţă a dez-mărginirii, şi aici a găsit poetul omologia adevărată cu tentaţia absolutului. Nu mai puţin *esenţă* a atitudinii în genere aspirante, dorul va rămîne, în poezia lui Blaga, semnificant al propensiunii cognitive, pînă la ultima expresie a intensităţii: „*dorul dor*". În acest prim volum, energia trăirii vine dinspre Eros:

Setos îţi beau mireasma şi-ţi cuprind obrajii
cu palmele-amîndouă cum cuprinzi
în suflet o minune.
Ne arde-apropierea, ochi în ochi, cum stăm.
Şi totuşi tu-mi şopteşti: «Mi-aşa de dor de tine»

(Dorul)

Un alt poem (*Nu-mi presimţi?*) duce şi mai departe corespondenţa între vitalitatea potenţată de Eros şi revelaţiile cele mai adînci:

Nu-mi presimţi tu nebunia cînd auzi
cum murmură vieaţa-n mine
ca un izvor
năvalnic într-o peşteră răsunătoare?

Nu-mi presimţi văpaia cînd în braţe
îmi tremuri ca un picur
de rouă-mbrăţişat
de raze de lumină?

Nu-mi presimţi iubirea cînd privesc
cu patimă-n prăpastia din tine
şi-ţi zic:
O, niciodată n-am văzut pe Dumnezeu
mai mare!?

Accentuat şi gradat, ritmul cumulează cu fiecare strofă intensitatea halucinantă a topirii, a comuniunii erotice pe care eul o transferă, în final, revelaţiei „totalitare".

Primul volum al lui Lucian Blaga întîmpină cititorul şi cu o dispunere neobişnuită, cu o *textură* necunoscută încă poeziei româneşti. Versul liber nu afectează, cu toate acestea, *ritmul* interior al discursului. Blaga l-a făcut să „corespundă", punctînd după un „pas" neauzit, intensităţii ideii, mirajului revelaţiei. A dat, cu alte cuvinte, un nou..."trup" poemului: „descătuşat" de forma canonică, dar reinventat într-alta, mai apropiată sugestiei pulsaţiei, *respiraţiei* vii, care atestă „fiinţa", făcînd-o să se „dăruiască" („nebuniei / în plin"). Ca modalitate poetică se reţine dezvoltarea („amplificarea narativă") a unui „nucleu metaforic" (intuiţie poetică, revelaţie), care, potrivit Ioanei Em. Petrescu, „funcţionează ca principiu de construcţie a textului". Efectul este însă unul al „dezambiguizării, al explicitării discursive a intuiţiei vizionare, cu ajutorul unui limbaj pe deplin articulat logic".[4] Cu alte cuvinte, poezia ar pierde din inefabilul rostirii „inspirate", din forţa cu care eul este „vorbit" de o revelaţie de dincolo de sine, de o entitate care nu este altceva decît parte a Totalului. Ca să înţelegem rezerva, trebuie să spunem dintru început că eul conceput de Blaga nu este cel empiric determinat, ci, în spirit nietzschean, ţinînd de *„esenţa dionisiacului"*. Opera poetului îşi dispută cu reflexul „explicitării" voinţa de ipostaziere a sinelui „pierdut", împărtăşind aceeaşi energie cu natura şi cosmicul. Paradoxal, aşadar, *discursivitatea* poemelor, natura lor cu aspect conceptualizat afirmă un *subiect gînditor, individual*. Or, sensul de adîncime al poeziei înseşi este tocmai dezlegarea de *individuaţie*. Citim pe Friedrich Nietzsche: „Dacă adăugăm acestei groaze [aceea descrisă de Schopenhauer şi «care-l cuprinde pe om cînd se simte înşelat de formele cunoaşterii aparenţelor, ori de cîte ori principiul raţiunii suficiente, într-una din întruchipările lui, pare a suferi vreo excepţie»] extazul dătător de delicii, ce se naşte din adîncurile omului, ba chiar ale naturii, de cîte ori «principium individuationis» este încălcat, aruncăm o privire în *esenţa dionisiacului*, pe care ni-l putem închipui cel mai lesne în analogie cu *beţia*."[5]

Iată, în acelaşi spirit, opinia celui care a cercetat relaţiile literaturii române cu expresionismul, Ov. S. Crohmălniceanu: „Vitalismul expresionist descinde direct din antiintelectualismul nietzscheian. Viaţa intensă («das starke Leben») ar presupune o întoarcere la existenţa

nediferențiată, în care judecata individuală și conștiința morală nu intervin spre a stînjeni împlinirea pornirilor instinctuale, elementare."[6] Oricum ar sta lucrurile, impresia „aforistică", nu fără o anumită legătură cu textele volumului *Pietre pentru templul meu*, la care poetul a lucrat simultan, „stînjenește – după G. Gană – lirismul – uneori pînă la sufocare": prin „schema retorică a textului și (...) insuficienta asimilare a motivelor mitice care susțin și dau semnificație meditației sau confesiunii."[7] Pe direcția, însă, deschisă mai înainte, același exeget salută „obiectivarea" tratării motivelor mitice în ciclul *Moartea lui Pan*, din volumul următor, *Pașii profetului*, care-l apropie de „lirica mascată" (în termenii lui Wilhelm Scherer). „Cînd nu e propriu-zis lirică mascată, poezia lui Blaga e (...) «impersonalizată» prin alte mijloace, constituindu-se în orice caz ca expresie nu a unui «eu», nu a unui destin individual, ci a unuia cu mult mai general, ce ține de condiția lui ontologică, nu de biografic. Lirismul nu e prin aceasta primejduit, ci e mai adînc și mai rezonant ca oricînd."[8] Ieșirea din eul „biografic", în condițiile în care, încă de la început, poezia lui Blaga pulsează prin exacerbarea prezenței eului dionisiac, presupune o „reprezentare" categorială, ontică, în fapt cea care a „supraviețuit" stingerii ecourilor dionisiace, expresioniste.

Poemele luminii aduc prin „structurile imaginarului" o vocație a raportării cosmice, prezentă doar la Eminescu într-o măsură atît de intensă, un apetit interogativ care pune făptura în dialog cu „elementele". Terestritatea este asumată ca o „haină" neîncăpătoare pentru „sufletul" purtat. Un fel de metensomatoză (trecere a sufletului în alte „trupuri", sau, metonimic, în alte regnuri) se produce pe măsura descoperirii sau intuiției identității între *viu și mineral*, între *eu și sideralul învăluitor*. În poemul *Vreau să joc!*, dezmărginirea nu este o „dezbrăcare de trup", cum se va clama, tragic, într-o altă epocă a inspirației poetice blagiene, ci o expansiune frenetică. Jocul și zborul, o *pneuma* universală sînt – eliberate de orice contingență – manifestări ale identificării cu ritmul, respirația cosmică. Gesticulația, expresionistă, corespunde „naturii extatice a imagisticii la Blaga" (Ov. S. Crohmălniceanu), vădită în motive specifice precum acea

„«Formlosigkeit» (patos pur), lăsat să poarte cuvintele către «strigăt».”[9] Eul *este*, aşadar, în figuraţia esenţializată a poemului, *mişcare, zbor, respiraţie divină*: „O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat! / Să nu se simtă Dumnezeu / în mine / un rob în temniţă încătuşat. / Pământule, dă-mi aripi: / săgeată vreau să fiu să spintec nemărginirea...”

Metafora structurantă conduce către semnificaţia identificării cu sufletul universal. Simbolica zborului şi a aripei, elanul ascensional devin caracteristice stării de beatitudine. Pe de o parte, este fericirea atinsă dionisiac prin uitare de sine, ştergerea individuaţiei şi voinţa eliberării de conştiinţa diurnă, prin dans, zbor, simboluri transparente. Pe de altă parte, este varianta *euforică* a manifestării motivelor curentului german. Pînă la emblema expresionismului, teribilul „*strigăt*” (construit plastic în celebra pînză a lui Edvard Munch), pînă la accentele *disforiei* expresioniste, etapa „solară” a contopirii, a beţiei dionisiace, se face simţită şi la Blaga. Avînturile dezmărginite din *Poemele luminii*, „panismul” din cel de-al doilea volum, neliniştea „metafizică”, spaima „tăcută” de „Marele” sînt principalele căi ale confluenţelor cu marile teme expresioniste.

Poetul însuşi scria, în *Feţele unui veac*, despre expresionism, considerîndu-l drept o continuare a romantismului, ale cărui mijloace le „purifică” şi al cărui gust pentru „anecdota cosmică” îl abandonează: „Patosul cosmic e realizat de romantici în mare parte prin subiect, prin materie; expresioniştii îl realizează în afară de subiect, adică formal. Dinamismul elementar al unor cîmpuri de varză de Van Gogh ni se comunică cu aceeaşi putere de sugestie ca şi mişcarea prin spaţiu a cutărui erou romantic în luptă cu puteri supraomeneşti (...) Anecdoticul e înlocuit (...) prin linie, ritm, expresie. Întru izbînda sa, romantismul acumula efecte materiale şi efecte formale: expresionismul purifică mijloacele şi, mai indiferent faţă de subiect, înteţeşte felul de a vedea şi de a trata realitatea de toate zilele.”[10] Expresionismul uneşte, în inspiraţia lui Blaga, «lirica „dezmărginirii” eului poetic» cu «beţia pierderii lui în infinitul şi neistovitul clocot ontic. Pe Marele Pan, părintele a tot ce trăieşte, Blaga ni-l prezintă orb şi bătrîn, abia biruindu-şi, ca Dumnezeul din *Zamolxe*, o somnolenţă semivegetativă»,

îşi continuă inventarul comparatist, în direcţia cunoscută, Ov. S. Crohmălniceanu.[11]

Există, cu toate acestea, „dispoziţia" poetică singulară, natura interioară a lirismului blagian ce ating, în profunzime, motivele curentului german pe care autorul l-a putut cunoaşte îndeaproape. Nu trebuie uitat nici o clipă, de aceea, că orice înrîurire arată, în reversul ei, adevărata artă: distinge, adică, între imitaţia sterilă şi „întîlnirea" fericită, pe traiectul marilor idei sau al filosofiei implicite, dintre spiritul înrudit şi curentul afin. În felul acesta, se poate spune că poetul se defineşte artistic, demonstrînd aptitudinea tratării individuale şi geniul (inclusiv cu semnificaţia personalităţii) propriei viziuni. Poetul care, în copilărie, la 13 ani, făcea lectura, considerată decisivă, a „cosmopeei" *Faust,* va putea fi judecat şi prin prisma deschiderii mai largi, în care temele se acordă universal, peste întruchipările vremelnice într-o formă estetică sau alta. Pe această linie se face şi „lectura" *faustiană* în opera lui Blaga, de către Liviu Rusu: „În creaţia lui Blaga se manifestă de la început vădite înclinări faustiene. Însă el nu este faustian fiindcă l-a studiat pe Goethe, dimpotrivă, el a ajuns la *Faust* fiindcă forma lui de viaţă spirituală l-a împins spre el. (...) În cazul poeziei mari, aşa-zisele influenţe nu sînt influenţe în sens de împrumuturi, ci în sens de *treziri la autenticitate.* (...) Lucian Blaga îşi trăieşte faustianismul în mod propriu, din propria matcă spirituală." Esteticianul de la Cluj găseşte sensul acestei apropieri în „atitudinea fundamentală *proprie*: năzuinţa lui de a prinde întreaga existenţă, întregul univers, în poezie, de a-i descifra enigmele şi frumuseţile, frămîntările şi suferinţele, încercările şi beatitudinile, prin mijlocirea cuvîntului transfigurat. (...) Viziunea faustiană, cu sesizarea existenţei omeneşti în raport cu cosmosul, cu zbaterile omului în configuraţia lumii, Blaga o explorează şi o exploatează cu mijloace noi, însă înrudirea funciară cu Eminescu este evidentă, după cum evidentă este şi înrudirea cu viziunea exprimată în capodoperele creaţiei populare."[12]

„Hrănit de taina lumii", poetul din Lancrăm dă orizontului liric substanţa tensiunii faustice care îmbrăţişează, aspirând spre totalitate, întreg universul: „atracţia faţă de necunoscut, universul în imensitatea lui, marele nepătruns din adîncimile lui, misterele care străfulgeră din

dinamica lui tainică vizînd spre tot mai mari neînţelesuri, iubirea telurică îmbinată în acest întreg cosmogonic."[13] Toate aceste teme se regăsesc enumerate în metaforele care compun *Eu nu strivesc corola...* În directă relaţie cu „fiorul" cuprinderii şi dorinţa contopirii cu substanţa transindividuală, erosul blagian are accentele cosmice întîlnite. Iată, la cea mai înaltă „ardere", transfigurarea îmbrăţişării mundane, între amanţii nopţii, în acoladă cosmică:

Atîtea stele cad în noaptea asta,
Demonul nopţii ţine parcă-n mîini pămîntul
şi suflă peste el scîntei ca peste-o iască
năpraznic să-l aprindă.
În noaptea asta-n care cad
atîtea stele, tînărul tău trup
de vrăjitoare-mi arde-n braţe
ca flăcările unui rug.
Nebun,
ca nişte limbi de foc eu braţele-mi întind,
ca să-ţi topesc zăpada umerilor goi,
şi ca să-ţi sorb, flămînd să-ţi mistui
puterea, sîngele, mîndria, primăvara, totul.
În zori cînd ziua va cuprinde noaptea,
cînd scrumul nopţii o să piară dus,
de-un vînt spre apus,
în zori de zi aş vrea să fim şi noi
cenuşă,
noi şi – pămîntul.

(Noi şi pămîntul)

Frenezia fiinţei, în beţia vitalistă, poate dobîndi, ca în *Lumina raiului*, explicaţia „eretică": există o contribuţie egală, în sfera creatului, a raiului şi a iadului. Demonia care animă făptura este parte a creaţiei:

Dar oare ar rodi-n ogorul meu
atîta rîs făr' de căldura răului?
Şi-ar înflori pe buza ta atîta vrajă,
de n-ai fi frămîntată,

Sfînto,
de voluptatea-ascunsă a păcatului?
Ca un eretic stau pe gînduri şi mă-ntreb:
De unde-şi are raiul -
lumina? -
Ştiu: îl luminează iadul
cu flăcările lui!

Eul se lasă pătruns de euforie vitală, avid de a se simţi traversat de fluidul universal, de Fiinţă, altfel spus. La Ion Barbu, viziunea este inversă, a formelor finite, lipsite de manifestare subiectivă, dar înlănţuite de „elanul" – nietzschean mereu – al Fiinţei. „Fiorul" este dat deopotrivă de revelaţia participării la viaţa cosmică („Sunt beat de lume şi-s păgîn!"), de sentimentul acelei cunoaşteri „participative", *care face pe om să se afle deasupra constrîngerilor limitative* ale raţiunii, cea care desemnează ruptura dintre subiect şi obiectul cunoaşterii.

Eul trăieşte, ca şi în volumul *Paşii profetului*, în visata stare a *elementarităţii*, doar că acolo va fi „obiectivat" de prezenţa zeului orb, Pan. Făptura este „potir", deschisă epifaniilor şi revelaţiilor: „îmi pare / că sunt o stalactită într-o grotă uriaşă, / în care cerul este bolta. / Lin, lin, / lin – picuri de lumină / şi stropi de pace - / cad necontenit / din cer / şi împietresc – în mine." (*Stalactita*) Fluidul comunicant între cosmos – transcendenţa presimţită – şi făptura aflată în starea de graţie figurează în metafora imaterialei *lumini*, principiu primordial. *Vie*, precum în accepţia lui Paul Ricoeur[14], metafora blagiană nutreşte o *înlănţuire* de semnificaţii care nu mai răspund simplei funcţii de substituţie, ca în vechea accepţie retorică, a figurii care ar „numi" ceva prin alt termen. Lumina nu este doar elementul primordial („lumina / creată în ziua dintîi / (...) lumina aceea-nsetată adînc de viaţă"), care la un semn al Nepătrunsului „împlineşte", umple golul a-cosmic: „O mare / şi-un vifor nebun de lumină / făcutu-s-a-n clipă: / O sete era de păcate, de doruri, de-avînturi, de patimi. / O sete de lume şi soare." (*Lumina*)

Înscrisă misterios în *nume şi lume*, în particula numelui poetului (aşa cum satul purta în nume „sunetul lacrimei"), în substanţa cosmică şi-n extazul erotic, *lumina* este totodată cunoaştere care îmbrăţişează fără a distruge, care pătrunde fără a dez-goli, care „sporeşte" haloul de mister

al lucrurilor, „îmbogățind" însăși taina ființială. Metaforă a *metaforei înseși*, în viziunea lui Blaga, *revelatorie* și în același timp ocrotitoare a zării „tainei", a misterului; căci *metaforele revelatorii*, așa cum le-a definit teoretic poetul în studiul component al *Trilogiei culturii*, *Geneza metaforei și sensul culturii*, „sporesc semnificația faptelor înșile la care se referă", „încearcă într-un fel *revelarea* unui «mister» prin mijloace pe care ni le pune la îndemînă lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară." Nu altul este sensul versurilor din *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, arta poetică definitorie a lui Lucian Blaga, cel puțin pentru prima ipostază lirică, aceea care se împărtășește de la atitudinea „supremei intimități cu totalul și într-un neîntrerupt schimb reciproc de taine și revelări cu acesta". (*Elogiul satului românesc*, 1937) Aceea care, în fine, s-ar recunoaște simbolic în fericirea originară a ființei care nu a cunoscut încă teribila criză a înstrăinării, ce o va face să clameze neputincios, în spaima existențială, singurătatea în fața morții.

„Marele", „Nimicul", în aparență corespondente simetrice ale golului originar, sînt însă *termene palpabile* ale ființării în lume, față de care întoarcerea în sînul indistinct al ne-ființei primordiale ar însemna salvarea din coșmarul finitudinii, al cunoașterii tragice. Aflat, ca și omul arghezian, „între două nopți", cea dinainte și cea de după naștere/viață, eul blagian de-cade din starea paradisiacă, a unității organice în Unul indivizibil, și se găsește strivit de *conștiința diurnă* a „Marii treceri". Pentru ființa alungată din paradisul „destrămat", urmează vîrsta tragicei asumări a condiției. „Tristețea metafizică" are, de aceea, accente paroxistice, de spaimă irepresibilă, în fața implacabilului. Metafora mult iubită de poetul tainei își schimbă semnificația, *lumina* începînd să „numească" poetic *viața*.

Rămînînd însă pe traseul imagistic al primei etape de creație, vom regăsi în volumul din 1921, *Paștii profetului*, semne ale influenței expresioniste. Energetismului quasigeneral al dispoziției eului din primul volum îi ia aici locul o „imobilitate" solidară cu regnul ne-„gînditor", vegetal și mineral. Poezia înlocuiește, dacă putem spune, aspirația identificării cu zborul, cu dizolvarea eterică, prin „visul"

mineral al ființei. *Dați-mi un trup voi munților*, cunoscutul elan al sufl(et)ului expresionist, accentuează însă paradoxala dezmărginire-împietrită:

Dați-mi un trup
voi, munților,
mărilor,
dați-mi alt trup să-mi descarc nebunia
în plin!
Pământule larg fii trunchiul meu,
fii pieptul acestei năpraznice inimi,
prefă-te-n lăcașul furtunilor, cari mă strivesc,
fii amfora eului meu îndărătnic!

Prin cosmos
auzi-s-ar atuncea măreții mei pași
și-aș apare năvalnic și liber
cum sînt,
pământule sfînt

Cînd aș iubi,
mi-aș întinde spre cer toate mările
ca niște vînjoase, sălbatice brațe fierbinți,
spre cer
să-l cuprind,
mijlocul să-i frîng,
să-i sărut sclipitoarele stele.

Cînd aș urî,
aș zdrobi sub picioarele mele de stîncă
bieți sori
călători
și poate-aș zîmbi.

Dar numai pe tine te am trecătorul meu trup.

Viziunea semănă cu aceea din poemele parnasiene ale lui Ion Barbu, în care forma mineral/vegetală este însuși încremenitul elan spre „licoarea opalină" a cerului. Firește, impulsul ascensional, cum și

avîntul care măsoară voința de expansiune conferă dinamica ştiută, expresionistă. Totuşi, reţinem aici melancolia impregnată vocii de conştiinţa, deja, a „lutului slab" care constrînge fiinţa la precaritate şi la asumarea acestei condiţii.

Dominantă este însă „somnia" în care fiinţa se retrage, glorificînd această nemişcare în imaginile păcii anotimpului. Toropeala cuprinde firea şi fiinţa: „Acoperit de frunze veştede pe-o stîncă zace Pan. / E orb şi bătrîn. / Pleoapele-i sînt de cremene, / zadarnic cearc-a mai clipi, / căci ochii-i s-au închis – ca melcii – peste iarnă. (...) Tăcere // În juru-i peşterile cască somnoroase / şi i se mută-acum şi lui căscatul." (*Pan*) „Livada s-a încins în somn..." (*Înfrigurare*); „Dogoare. // pămîntu-ntreg e numai lan de grîu / şi cîntec de lăcuste. // (...) Iar timpul îşi întinde leneş clipele / şi aţipeşte între flori de mac." (*Vară*); „Un stînjen doar deasupra mea-i lumină. / Flori cu sîni de lapte îmi apasă lutul." (*Gîndurile unui mort*); „Eu zac în umbra unor maci, / fără dorinţi, fără mustrări, fără căinţi / şi fără-ndemnuri, numai trup / şi numai lut." (*În lan*) O atracţie hipnotică mişcă fiindul spre repaos.

Tot *Hypnos* controlează semnificaţia vegetalului narcotic, motivul obsedant al „florilor de mac": „În frunză de cucut-amară / îmi fluier bucuriile – şi-o nenţeleasă teamă / de moarte mă pătrunde, / cum vă privesc pe malul mării de secară / flori de mac." Oximoronul celui de-al doilea vers în citat, „bucuriile" cîntate pe frunzele morţii, pe planta – otravă, cucuta, structurează întreaga poezie. Similară cu „presimţirea" calmă a morţii din texte cum *Gorunul*, *Frumoase mîni*, ale volumului de debut, viziunea anticipatoare a extincţiei nu are încă accentele paroxistice de mai tîrziu. Se preferă delegarea semnificaţiei, către un model absolut: „Şi-aş vrea să vă strivesc / că sunteţi roşii, roşii / cum n-au putut să fie pe pămînt / decît aprinşii, marii stropi de sînge, ce-au căzut / pe stînci / şi pe nisip în Ghetsemani de pe fruntea lui Isus, / cînd s-a-ngrozit de / moarte." (*Flori de mac*)

Panismul presupune, ca *topos* predominant, forma de *abandon*, contrară în aparenţă *dinamicii integratoare* a eului expresionist. „Tăcerea" echivalează aici nu cu mirarea, ci cu uitarea, cu trăirea pe limbul vegetal, nonpersonal, cu somnul care a lăsat „trupul" în seama materiei.

Imaginea *rodului strivitor*, care (*a*)*pleacă* spre pământ, într-o naturală clipă de întoarcere ciclică, emerge din varii secvenţe, disparate – şi părînd a fi dictate de un inconştient al imaginarului, structurant. Se citeşte în motivul *„maternităţii" vegetale*: "În soare spicele îşi ţin la sîn grăunţele / ca nişte prunci ce sug." (*Vară*); „Flori cu sîni de lapte" (...) „sau poate pe pămînt e toamnă / şi nişte fructe coapte-mi cad mustoase, grele, / pe mormînt / desprinse dintr-un pom, care-a crescut în mine?" (*Gîndurile unui mort*). Aşijderea, sevele unei coaceri sfîrşite stau gata să plesnească: „De prea mult aur crapă boabele de grîu" (*În lan*); „...E toamnă, / se coace / pelinul în boabe de struguri / şi-n guşe de viperi veninul." (*Veniţi după mine tovarăşi!*); „iar mugurii sînt plini"(*Pan*).

De remarcat, imediat, că aceste motive nu intră în componenţa unor imagini specifice liricii „belşugului", imnului adresat naturii în poezia tradiţională. Că, dimpotrivă, ele dau plasticitate unor viziuni abstracte ce însufleţesc ideea expresionistă, Blaga făcînd să „palpite" în impresii vizuale o revelaţie. De altfel, ambiguitatea care se naşte la interferenţa semnificaţiei imediate cu aceea de profunzime, pe intervalul dintre sensul care se oferă de la sine, „vederii", şi virtualitatea celuilat, „protejat", apropie secvenţele amintite de maniera celebrelor *haiku*-uri. Delicateţea, rafinamentul „vizual" al unei imagini fulgurante deschid minţii înţelesuri mai profunde, iar ritmul care le izolează de restul poemului, simţindu-se apăsat, desăvîrşeşte apropierea. O lectură „sonoră", refăcută în perspectiva acestei observări, nu te lasă nerăsplătit. După o secvenţă avînd drept suport metafora vizuală (plasticizantă, pentru Blaga):

O rază
ce vine goană din apus
şi-adună aripile şi se lasă tremurînd
pe-o frunză:
dar prea e grea povara -
şi frunza cade,

urmează, indusă de aceasta, *revelaţia*, tot sub forma a două **haiku**-uri îngemănate (dată fiind măsura):

O, sufletul!
Să mi-l ascund mai bine-n piept
şi mai adînc,
să nu-l ajungă nici o rază de lumină:
s-ar prăbuşi.

E toamnă.

(*Amurg de toamnă*)

Concentrarea şi forţa delicatelor imagini trimit adesea către acelaşi rafinament oriental. Din nou, ritmul contează; iată „fixele" arhitecturi imagistico-sonore:

Livada s-a încins în somn. Din genele-i de stufuri
strîng lacrimi de văpaie:
licurici.

Haiku în toată regula.

Pe coastă-n vreji de nouri
creşte luna.

(Înfrigurare)

„Semne" despre ceea ce va urma în sensibilitatea eului blagian se arată, cu toate acestea, în poeme melancolice, ale calmei presimţiri, ale viziunii unui dincolo de fiinţă, ale unui viitor al morţii. Început ca o „oboseală" de „prea mult suflet", ancorat în comparaţia cu astrul apariţiei repetitiv nesfîrşite: „Pierdut – m-am întrebat: / Soare, / cum mai simţi nebuna bucurie / de- a răsări?", sensul răvăşitor se instalează o dată cu „viziunea" materială care-l conţine. Ca o tăcută evidenţă, imaginea *leagănului* din copilărie, invadat de păianjeni (imagine poetică reluată mai tîrziu în viziunea Edenului devastat: „vai mie, vai ţie, / paianjeni mulţi au umplut apa vie") „lămureşte" în făptură sentimentul pierderii fără întoarcere. Cum şi analogia leagăn / sicriu,

oferită de obiect, dar şi dedublarea sinelui, ca în Eminescu, între un eu conştient şi unul (deja) mort, relaţia naştere – moarte capătă relief:

Şi-n dimineaţa –aceea fără somn
cum colindam cu paşi de plumb
într-un ungher ascuns am dat de-un leagăn.
Paianjenii-şi ţeseau în el măruntele lor lumi,
iar carii-i măcinau tăcerea.
L-am privit cu gîndul larg deschis.
Era leagănul,
în care-o mînă-mbătrînită azi de soarta mea
mi-a legănat
întîiul somn şi poate-ntîiul vis.

Cu degetele amintirii
mi-am pipăit
încet,
încet,
trecutul ca un orb,
şi fără să-nţeleg de ce
m-am prăbuşit
şi-n hohote
am început să plîng deasupra leagănului meu.

Eram aşa de obosit
de primăveri,
de trandafiri,
de tinereţe
şi de rîs.
Aiurind mă căutam în leagănul bătrîn
cu mîinile pe mine însumi
- ca prunc.

(*Leagănul*)

Scriind în *Cursul de poezie* despre motivul poemului eminescian *Melancolie*, G. Călinescu distingea: „Cele două planuri, unul fix şi unul mişcător, se pot aplica şi în ordinea interioară, şi atunci apare aşa–zisa depersonalizare (...). Aici sînt două euri: un eu activ, mişcător, şi un eu mort, absolut, scos din istoria spiritului şi devenit obiect de contemplaţie."[15] Legat, pe de o parte, de imaginea „trunchiului"

gorunului în propria poezie, semnificatul funerar regăseşte, din Eminescu, „detaşarea" înstrăinată („mă căutam... pe mine însumi").

Un Dionysos încă hohotitor, clocotind de viaţa pe care o slăveşte, nesocotitor cu semnele morţii, apare dintre rîndurile poemului *Veniţi după mine tovarăşi!* Însuşi titlul respectă mitica însoţire, „tovărăşia" care dă sens freneziei colective, „împărtăşite", a zeului. Nu întîmplător, desigur, ne întîmpină motivul simbolizant bahic, treaptă primă spre semnificaţia mai largă a „beţiei" existenţei. Ceea ce anulează, fără a o şterge, cu toate acestea, conştiinţa morţii, este energetismul specific, „chiotul" dionisiac:

C-un chiot vreau astăzi să-nchin
în cinstea sălbaticei mele minuni, care pleacă
lăsîndu-mă singur,
cu plînsul,
cu voi,
şi cu toamna.
(...)
Sunt beat şi aş vrea să dărîm tot ce-i vis,
ce e templu şi-altar!

Dionysos este reprezentat de „*pesimismul vesel*, care e filosofia sa", cum ne-o spune, într-un spumos eseu din *Le Miroir des Idées*, Michel Tournier: „Ce furieux connaît l'existence, et il l'étreint sans réserve, jusque dans ses aspects les plus troubles. Il incarne la fécondité, et rien ne se crée sans ivresse, sans nuit, sans souillure. Parce qu'il a le culte de la vie, il assume pleinement aussi la violence, la maladie et la mort qui en sont inséparables. Un pessimisme gai est sa filosophie. (...) L'art dionysiaque par excellence est la musique, parce qu'elle est durée, mouvement et altération. Et aussi parce qu'elle sait fondre en une seule âme les foules qu'elle enthousiasme. Tandis que le héros apollinien s'enorgueillit de sa solitude et de son autonomie."[16] Se exprimă aici atît caracterul „entuziast" al beţiei-cu-zeul, aşadar forma trăirii „împărtăşite", colectivitatea euforică, cît şi pătrunderea – pînă la pierdere în ea – a lumii, cu tot „impurul" ei. În acest fel, imaginea lui

Dionysos „îmbucătățit" în lume, cu o expresie a lui I. Barbu, se „actualizează" în fiecare trăitor dionisiac: o parte a zeului sfîșiat de titani se află în ei, laolaltă cu vina titanică. („Zeul" încătușat în trupul muritorului este, în fapt, sufletul în temnița corpului. Motivul – conform doctrinelor cunoscute, orfice, descinde din ideea componentei „dionisiace" a oricărui om. Blaga se apropie de acest înțeles în poemele „dionisiace": *Vreau să joc!* printre ele.)

Oximoronic, durerea este «cîntată », rîsul exhibă histeric, cum ar fi scris același Ion Barbu, neliniștea și « amarul »:

Veniți mai aproape! – și cel care are
urechi de-auzit să audă:
durerile nu sunt adînci decît atuncea cînd rîd.
Să rîdă deci astăzi în mine
amarul
și-n hohote mari să-și arunce pocalul în nori!

În palimpsest, dintr-un viitor încă neîntrezărit, cel care avea să devină discipol al lui Blaga, Ștefan Aug. Doinaș, se „citește" aici (intertextul fiind, transparent, balada *Mistrețul cu colți de argint*, ambele viziuni descinzînd, la rîndu-le, din celebra baladă goetheană *Erlenkőnig*, *Regele arinilor*):

Veniți lîngă mine, tovarăși, să bem!
Ha, ha! Ce licărește-așa straniu pe cer!
E cornul de lună?
Nu, nu! E un ciob dintr-o cupă de aur,
ce-am spart-o de boltă
cu brațul de fier.

Mai mult decît semnificația, interesează aici o „muzică" familiară, comună poemelor invocate, prozodic și intertextual.

Ironic, pocalul se preschimbă în craniu, motiv shakespearian; un Yorik se adresează fără gravitate unor convivi:

Ca mîne-o să mor,
dar vă las moştenire,
superbul meu craniu, din care să beţi
pelin
cînd vi-e dor de vieaţă, şi-otravă
cînd vreţi să-mi urmaţi! –
Veniţi după mine, tovarăşi!

Este anulată astfel semnificaţia gravă subiacentă. Poetul trăieşte pe mai departe, „potir", umplut de „viaţa" de dincolo de el. Dialectica imaginii, de un simbolism la vedere, reuneşte atributele zeului care se împarte în toţi, Dionysos, cu ideea transgresiunii metafizice. Nemaifiind, trupul eliberează sufletul, îl aruncă în cercul eternei reîntoarceri. În acest punct, deosebirile între doctrina orfică şi filosofia platoniciană intră în umbră, estompate de viziunea unificatoare, poetică. Cum o spune sintetic Adriano Tilgher, „orice mit este o cupă în care fiecare neam toarnă vinul pe care îl voieşte. Iar acelaşi mit al Veşnicei Reîntoarceri care îl umplea pe Nietzsche de o exaltare dionisiacă îi cutremură pe greci de o indicibilă oroare."[17] Aceasta deoarece, la greci, întoarcerea în alte trupuri, presupusă de ciclul nesfîrşit al renaşterilor, este pentru suflet cea mai grea pedeapsă.

Dovada acestei topiri poetice, la Blaga, a ceea ce a fost decelabil ca influenţă mitică sau filosofică, este „unificarea" diferenţelor, ca în făptura *„Misticului"*, din poemul *Versuri scrise pe frunze uscate de vie*, IV: „Trupul tău şi sufletul tău înaltul, îţi sunt / ca doi fraţi gemeni: se-aseamănă aşa de mult că / nu ştii cînd e unul, cînd e altul. / (...) De cîte ori îţi întîlnesc din întîmplare trupul, nu-l / bănuiesc, nedumerit mă-ncurc şi cred că-i – sufletul."

Poemul în cinci secvenţe *Moartea lui Pan* este cel mai strîns legat de ideatica mitologică a acestei etape. Triumful fericirii vegetative (numai „trup"), al paşnicului abandon în sînul naturii şi al materiei (trăit şi ca jubilaţie calmă în sfera senzorială: ca în prima poemă a quintetului, *Pan către nimfă*) se îndreaptă spre sfîrşit. La fel cum religia păgînă întruchipată de zeitatea panică se apropie de termenul ei, tot astfel, întrezărind semnele destrămării acestei calme existenţe elementare, eul poetic este destinat unei iminente încercări existenţiale.

Cele cinci părți ale poemului concentrează „etape" ale trăirii dionisiace, ale contopirii cu regnul natural, pentru a sfîrși prin afirmarea unei „conștiințe" a rupturii. În fapt, „moartea" și respectiv „nașterea" noii religii (creștinismul) „coincid", în planul creației blagiene, cu anunțarea unei noi vîrste poetice, corespunzînd pierderii puterii orfice și instalării stării de urgență existențială, care nu mai poate fi ținută la distanță. O „conștiință" diurnă va lua locul trăirii „fără de spaimă", în ocrotita beatitudine dionisiacă. Lumina are încărcătura acestei temute conștiințe (nefericite):

Gonit de crucile sădite pe cărări
Pan
s-ascunse într-o peșteră.
Razele fără de-astîmpăr se-mbulzeau,
și se-mpingeau cu coatele s-ajungă pîn'la el.

(*Paianjenul*)

Moartea zeului este și moartea „cîntului", semn al comunicării orfice cu lumea:

Bătrînul zeu încremeni fără de grai
în noaptea cu căderi de stele,
și tresări îndurerat,
paianjenul s-a-ncreștinat.

Simetric și antitetic față de „timpul" dionisiac, *vara* tumultului senzorial („Și vîna de la tîmple îmi zvîcnește / ca gușa unei leneșe șopîrle / ce se prăjește-n soare, / mișcarea ta mi-adie murmur de izvoare. // (...) vară, / soare, / iarbă!" – *Pan către nimfă*) este alungată de „iarna" ființei zeului, al cărui „amurg" încheie o modalitate de existență, precum și „cîntul" panic: „A treia zi și-a-nchis coșciugul ochilor de foc. / Era acoperit cu promoroacă / și-amurgul cobora din sunetul de toacă. / Neisprăvit rămase fluierul de soc." (*Paianjenul*)

Pentru primele etape ale poeziei lui Lucian Blaga, exegeții au pus în evidență, în centrul universului imaginar, figura eului poetic[18]. Ființa-receptacul, „potir", asupra căreia se apleacă Ion Pop, integrabilă cu

aceste „seme" simbolisticii imaginare a *cupei* sau a spațiului boltit, reprezintă o ipostază a făpturii ieșite din „stare", *ec-statice*, sustrase devenirii și făcînd, uneori, același trup cu *lutul* forfotitor de taine. Cufundarea în liniște, somn, nemișcare minerală ar echivala cu atingerea unei magice disponibilități, prin care înțelegem o așteptare încrezătoare a integrării în cosmic, cum și „ademenirea" Sensului, a unui ce din afara ființei. Propensiunea eului este în relație directă cu trăirea quasimiraculoasă a contactului cu manifestarea unei esențe: „Lumina ce-o simt năvălindu-mi în piept" este, se știe, un „strop" al actului generator cosmic. Auzul este ridicat, oximoronic, la treapta comunicării osmotice cu substanța uraniană („de-mi pare că aud / cum se izbesc de geamuri razele de lună"). Ritmul etern, nu altul decît al universului, este revelat în „stropi de liniște" care cotropesc ființa, dezlegînd-o de organic („...îmi curg prin vine, nu de sînge"). Zvonuri „dulci" ale înseși inimii cosmice nu înfiorează ființa cu spaima pascaliană în fața tăcerii eterne a spațiilor infinite, ci o „umplu", o „înving", prin „aripi moi", cu „atîta pace" (*Gorunul*).

Spaima de „Marele" nu are cuvînt, atîta vreme cît, „încremenit", eul este împresurat de liniștea consubstanțială genezei. Se pot discerne, din figurile acestei ipostazieri, semne ale unei cumințenii paradisiace în care, cu tot elanul dezmărginit și viziunile stingerii presimțite, eul se gîndește în contact cu „elementele". El are revelația că se află într-un dincoace de viață, adică, așa cum va scrie mult mai tîrziu, într-un poem al melancoliei vîrstei dezabuzate, „contemporan cu fluturii, cu Dumnezeu". „Viața netrăită", „picuri de dumnezeire", „stelele mele, / pe care încă niciodată nu le-am văzut" sînt secvențe care, pe lîngă multe altele de același fel, atestă această conștiință paradisiacă a omului care nu a fost încă alungat în lumea vinovată a „înțelegerii" și a morții.

Suflul expresionist al viziunilor nu contrazice această stare. În însăși superbia proiecției sale cosmice, în desemnarea propriei substanțe antinomice (înfrățirea, în sine, a lui Dumnezeu cu Satana), eul rămîne în orizontul nelimitat ontologic. Ce este el altceva decît „sediul" unor pre-percepții („îmi pare", „parc-aud", „simt", cu înțelesul dat de context:"presimt") ale unei lumi în proiect, în potențialitate pură? Cum în *Poemele luminii* poetul are revelația creaturii, cu care nu se simte

încă solidar, este de presupus că începuturile poeziei blagiene se găsesc îndoit sub puterea auroralã a gîndirii mitice. Ieşit din orizontul protector al tăcerii, poetul adaugă mitului personal al muteniei – veritabilă stare amniotică a poeziei – plăsmuirile unei lumi care, înainte de a fi supusă destinului, rotirii de „zodii", se rosteşte, se oferă cunoaşterii: „Gîndirea mitică – scria C. Fântâneru în 1940 – nu refuză viaţa, ci o promovează. Dar afirmaţia vieţii prin intuiţia mitică nu trebuie înţeleasă ca o predicaţie vitalistă, ca un fel de exaltare a simţurilor, ci, dimpotrivă, ca un fel de «ridicare» peste devenire şi peste «eu», în orizontul înfiorării metafizice. «Eul» care refuză «să-şi ia începutul trăirilor» este cel asvîrlit în marea trecere".[19]

În adorarea *Stelelor*, ochii sînt încă iluminaţi: „mă-nchin luminii voastre, stelelor", fiind doar „candele de jertfă", fiindcă nu au intrat încă în simbolistica particulară a *vederii – cunoaştere*, chinuitoare. Mai tîrziu, motivul va fi reprezentat de cîteva serii metaforice mai importante, printre care *fîntînile*, deopotrivă deschise spre oglindirea cosmică şi taina ţărînei, a vechilor oseminte, *lacurile*, virtuali „ochi", ai lumii, spre transcendent: „dac-am vedea cu lacurile", *iezerul*: „Ochi atot înţelegător era iezerul sfînt"etc.

Aruncarea în *„marea trecere"* pune făptura în pragul condiţiei sale, care presupune deopotrivă asumarea *hotarului*, în sens peratologic (ca *limită*), şi înscrierea în ***orizontul ontologic***, definit de filosoful Blaga sub specia ***misterului*** şi „în vederea revelării acestuia" (*Diferenţialele divine*). Dacă, pe linia teologiei tradiţionale, „orizontul divin este acela al misterelor convertite adecvat şi pozitiv în «arătări»" (*ibidem*), concepţia blagiană a *„cenzurii transcendente"* pune în termenii deciziei *Marelui Anonim* acea radicală şi înadins proiectată limitare, care menţine creatura sub controlul divin. Actul preventiv al instanţei demiurgice se îndreaptă împotriva creaturii, pentru că aceasta conţine în sine, sub specia „posibilităţii", Totul, iar actul cosmogonic se poate repeta.

În temeiul acestei generice interdicţii, umanul se manifestă ca fiinţare în hotarul, în marginea sensului. Poezia sacralizează misterul însuşi, promiţînd revelaţii acolo unde puterile omeneşti de pătrundere au fost limitate în chiar proiectul fiinţei lor. Poezia-mit poate accede la

transsemnificații și menirea „cîntărețului" „lumii poveste" va fi să ivească în lumina *înțelegerii poetice* semne ale „nepătrunsului ascuns". Căci cum altfel se va putea *prezerva* taina, în același timp cu *a o face vizibilă, desemnînd-o*?

Poetica explicită blagiană, la care ne-am referit, este o *sui generis* repetare a condițiilor semnificării limbajului poetic în genere. Semnul poetic revelează orizonturi nebănuite ale sensului, este creator de viziuni care – nu-i așa, oare? – sporesc numărul de lucruri pe care lumea ni le-a ascuns. Ambiguitatea ipostazei gnoseologice este conținută și întreținută de motivul poetic al *semnului*, ca întrupare a *ascunsului*, a *inexprimabilului*.

Poezia lui Blaga își va ipostazia subiectul în starea de suferință aporetică, cum avansează exegetul din 1940, dînd termenului semnificația sa din dialogurile platoniciene: „sensul epistemologic de necunoaștere, întunecare", dar și în „mirabila" întîlnire cu semnele. Asimilate mai larg simbolurilor, acestea sînt, conform cunoscutei accepțiuni date simbolului, *epifania unui mister*. Se ocupă de ele, în *L'Imagination symbolique*, Gilbert Durand: „Neputînd figura transcendența nefigurabilă, imaginea simbolică este transfigurarea unei reprezentări concrete de către un sens cu desăvîrșire, pentru totdeauna, abstract."[20] Semnul – simbol, „inadecvat prin esență, adică para-bol(ă)", implică „accepția cea mai puternică a prefixului grec *para-*: «care nu ajunge la, care nu atinge»." Semnul blagian se împărtășește de la tăcerea care „vorbește", fiind întrucîtva obsesia remanentă a paradisului pierdut o dată cu ieșirea în „lumină" și prin asumarea cuvîntului, mijloc degradat de comunicare.

Prin jumătatea lui „vizibilă" („trupul" material, semnificantul ori simbolizantul), semnul-simbol este „cheia, cifrul unui mister" (H. Corbin). Universul este plin de semnele cele mai diverse, iar modul în care ființa se raportează la ele este, cel mai adesea, redus la *monstrațiunea pură* (cf. Gilles Deleuze, *Logique du sens*: „L'évènement, c'est l'identité de la forme et du vide. L'évènement n'est pas l'objet comme désigné, mais l'objet comme exprimé ou exprimable, jamais présent, mais toujours déjà passé et encore à venir"; sau, vorbind despre „numire" și „arătare/indicare": „l'exercice qui

consiste à substituer aux signification des désignations, monstrations et destructions pures", pp.160-161).

Mai ales începînd cu volumul *În marea trecere* (1924), condiția poetului se consumă, din această perspectivă, între absența totală a semnului, („noaptea fără ferestre-n afară", în *Psalm*) și păcatul „tălmăcirii" „vremii și zodiilor" (*Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea*). „Iscodirea" semnelor se izbește de refuzul unei scrieri pe veci pierdute, uitate (*Rune*), al cărei „alfabet" este chiar existentul cu ființele însele. Marginea „bietului gînd", în care Marin Mincu vede chiar figurarea semnului-cuvînt, izolează pe om în așteptarea de vești, de mîntuitoare semne. Imaginarul blagian situează locul acestor ***epifanii*** („hieroglife", „ținte luminoase", „triunghiuri") pe verticala privirii: sînt, într-un anume fel, fulgurantele apariții așteptate sub cerul aprins. „Puterile păsărești" împlinesc în acest caz „scrierea" de sus („cocorii desfășoară / Hieroglife din Egipet"), a cărei dezlegare e mai bine să n-o avem („inima ar da un țipăt"). Între simbolurile înțelesului ascuns, nerevelat, ***cenușa*** sau ***scrumul*** (arderii, combustiei sensului) ar aduce „vindecare" doar pentru boala metafizică (*Stă în codru fără slavă,* din volumul *La cumpăna apelor*), tensiunea cognitivă, existențială.

De cele mai multe ori însă, semnele anunță chiar „boala ontologică", fără alean: „Pomi suferind de gălbinare ne ies în drum" (*Bunătate toamna*); „Paseri aprinse se zbat prin văzduh. / Cine mă cheamă cine m-alungă?" (*Fiica pămîntului joacă*) O „veste" fără putință de echivoc pecetluiește, profetizînd, destinul temut:

Pentru un fagure sterp
mi-au ucis stupii flămînzi.
Cel din urmă dobitoc
cu-nțelepciune s-a prăpădit.
Ochiul său profetic deschis
e singura veste prin neguri.

(*Pe ape*)

O pre-viziune apocaliptică:

Dar un cîntec s-a iscat în larg,
mare şi tainic în larg.
S-ar zice că sicriile s-au desfăcut în adînc
şi din ele au zburat
nenumărate ciocîrlii spre cer.

Omule, ziua de-apoi
e ca orice altă zi.
Îndoaie-ţi genunchii,
frînge-ţi mîinile,
deschide ochii şi miră-te.

(Taina iniţiatului)

Semnele „de plecare" nasc în viziunea lui Blaga o altă, perceptibilă, *Melancolie*, pe traseele simbolice ale poemei eminesciene, amintind de ruina lumii şi a sacrului (întreţinut doar de viaţă şi de credinţă):

Porumbii-prooroci îşi scaldă
aripile înnegrite de funingine
în ploile de sus.
Eu cînt -
semne, semne de plecare sînt.
(...)
Cerbi cu ochii uriaşi şi blînzi
intra-vor în bisericile vechi
cu porţile deschise,
uitîndu-se miraţi în jur.

(Semne)

Generic, „Marea trecere" este fundamentul viziunii poetice începînd cu acest volum. Indiferent de faptul că trăirea în pragul dezastrului fiinţei se va atenua mai tîrziu, poetul găsind acele căi compensatorii care salvează spiritul de la marasmul ***conştiinţei diurne, tragice***, nimic nu va mai face abstracţie de această teribilă evidenţă. Poemele acestei perioade aduc o imagine mult mai gravă a relaţiei eului cu cosmosul. În fapt, abandonat destinului său uman, poetul va trebui să înfrunte „ivirea

în lumină", adică în „marea trecere", în singurătatea existențială care-l destinează neantului.

Cu divinitatea, eul se manifestă în aceeași dispoziție dureroasă. Este răspunsul individual la o tăcere absolută, pecetluită în plus de teama creaturii că transcendentul este gol:

Între răsăritul de soare și-apusul de soare
sunt numai tină și rană.
În cer te-ai închis ca-ntr-un coșciug.
O, de n-ai fi mai înrudit cu moartea
decît cu viața,
mi-ai vorbi. De-acolo unde ești,
din pămînt ori din poveste mi-ai vorbi.

(*Psalm*)

Desprins de marele Tot, eul atrage, în disperarea sa ontologică, erezia. Invocarea divinității se face în termenii, aici, ai creaturii fără sperare: „și fără să-mi fi fost vreodată aproape / te-am pierdut pentru totdeauna / în țărînă, în foc, în văzduh și pe ape." Suportul mitologic al panteismului, prezența divinității în toate, nu mai este același ca în *Pașii profetului*. Se definește aici o distanță, pe care eul o simte ca irecuperabilă, pierdere în cele patru „zări", a divinității, chiar dacă aceasta va fi venit dinspre „pămînt"(organică, înțeleasă prezență), sau dinspre „poveste" (mit, plăsmuire).

„Numai tină și rană", eul este departe de beția solară și de plenitudinea resimțită dionisiac, cînd era „numai trup". Motivul repetat se citește în relație cu „echivalentul conceptual" care este, în *Trilogia culturii*, melancolia.[21] „Disperarea ființei care nu-și mai simte înrădăcinarea organică în lume", ***melancolia*** este considerată de G. Gană unul din fundamentele operei blagiene (stare de „fundal", formă „structurală" a trăirilor lui Blaga), alături de sentimentul misterului cosmic și de vocația creației: „Însă melancolia lui Blaga este a cuiva care privește lumea cu sentimentul misterului ei și din perspectiva unei sensibilități metafizice, ceea ce are urmări hotărîtoare în dimensionarea acestei stări-fundal și a reacțiilor pe care ea le provoacă. Melancolia

devine astfel sentiment tragic al ruperii de lume şi deci al neparticipării la existenţă. O frază a filosofului o defineşte exact: «Melancolia e disperarea fiinţei care nu-şi mai simte înrădăcinarea organică în lume.»"[22]

Rana ontologică devine un laitmotiv, asociat metaforei „bolii" care a pătruns în lume, răpind „cîntăreţilor" puterea de a se mai rosti. Atinşi de „boala fără leac, fără nume", aceştia sînt „purtătorii" prin excelenţă ai conştiinţei tragice: „Mistuiţi de răni lăuntrice ne trecem prin veac. / Din cînd în cînd ne mai ridicăm ochii / spre zăvoaiele raiului, / apoi ne-aplecăm capetele în şi mai mare tristeţe. / Pentru noi cerul e zăvorît şi zăvorîte sunt şi cetăţile." (*Noi, cîntăreţii leproşi*) În volumul următor, *La cumpăna apelor*, motivul este acela al „cîntăreţilor bolnavi": „Purtăm fără lacrimi / o boală în strune / şi mergem de-a pururi / spre soare apune." (*Cîntăreţi bolnavi*) Să mai reţinem, în context, motivul expresionist al „capului aplecat", identificat de Marin Mincu în detaliile plastice specifice curentului, care au trecut în lirică. Şi volumul *Lauda somnului* cuprinde un poem intitulat *Cap aplecat*, din care răzbate tonul înstrăinat al „împăcării"cu ultimul adevăr; o arată ultimele catrene:

Spre nu ştiu ce sfîrşit
un zbor s-a întins.
Cu pîlpîit de sfeşnic
un copac s-a stins.

În fîntînă mi-aplec
gînd şi cuvînt
Ceru-şi deschide
un ochi în pămînt.

Depărtarea de Dumnezeu nu se face în termenii negaţiei absolute, dar poetul are deznădejdea celui ce „glăsuieşte în pustiu". În *Psalm*, strigătul este în aparenţă atenuat de o renunţare, resemnată, a fiinţei care se „dezbracă" de existenţă:

Iată stelele intră în lume
deodată cu întrebătoarele mele tristeți.
Dumnezeule, de-acum ce mă fac?
În mijlocul tău mă dezbrac. Mă dezbrac de trup
ca de-o haină pe care-o lași în drum.

În realitate, „suferința cerului", strivitoare, împinge ființa spre tînguire existențială. Dincolo de *lamento*, gestul „lepădării" capătă accente eretice. Ca rebelul care își neagă părintele cerîndu-și moartea, psalmistul îl desfide pe Dumnezeu. Cearta cu cerul are accentele distanțării irevocabile. Psalmistul blagian nu cunoaște drum de întoarcere, precum la Arghezi, ceea ce conferă dialogului cu Creatorul semnificația iremediabilă a „destrămării".

În situarea sa față cu divinul, eul clamează disperarea, însă într-un mod blasfemiator:

Drumuri m-au alungat.
De nicăieri pământul
nu m-a chemat.
Sunt blestemat!
Cu cînele și cu săgețile ce mi-au rămas
mă-grop,
la rădăcinile tale mă-ngrop,
Dumnezeule, pom blestemat.

(*Cuvîntul din urmă*)

Neființa pune stăpînire pe sufletul îmbătat de „lume", sortit bucuriei, sau, altcumva, „uitării"dionisiace. Trezirea este forma dezîncîntării, a conștiinței răului în lume: o – cum ar spune filosofii existențialiști – „conștiință nefericită". Nu altcum numește Blaga sentimentul dureros ieșit din nesiguranță și înstrăinarea de Dumnezeu, adică „tristețea metafizică".

O cutremurătoare „despărțire" de trup, împăcată, este predicată (compensator?) eului, în poemul *Călugărul bătrîn îmi șoptește din prag:*

Vreau să-mi dau sufletul
deodată cu şerpii striviţi în zori
de ciomegele ciobanilor.
Nu m-am zvîrcolit şi eu în pulbere ca ei?
Nu m-am sfredelit şi eu în soare ca ei?
(...)
Azi tac aici, şi golul mormîntului
îmi sună în urechi ca o talangă de lut:
Aştept în prag răcoarea sfîrşitului.
Mai este mult? Vino, tinere,
ia ţărnă un pumn
şi mi-o presară pe cap în loc de apă şi vin:
Botează-mă cu pămînt.

Umbra lumii îmi trece peste inimă.

Botez şi totodată împărtăşanie, cu *pămînt*, iată marele înţeles al condiţiei fiinţei aflate pe „prag". O intrare în moarte cu acceptarea deplin împăcată a legii fiindului. Eul nu asumă înţelepciunea, preferînd, poetul, să obiectiveze această cumpănită revelaţie, dar tensionată, interior, în glasul călugărului. Tulburătoare, cu atît mai mult, trimiterea spre „viaţa" de dinainte a ascetului, ajunsă la termenul ei: „Vieaţa mea a fost tot ce vrei, / cîteodată fiară, / cîteodată floare, / cîteodată clopot – ce se certa cu cerul." În blînda „certare" a vieţii transpare un elogiu discret, familiar.

Între „imperiul lutului" şi cerul zăvorît, „sub glia neagră a tăriilor", conştiinţa *rătăcitorului* este pregnantă: „Paşii mei răsună în umbră, / parc-ar fi nişte roade putrede / ce cad dintr-un pom nevăzut." (*Heraclit lîngă lac*); „Sîngerăm din mîni, din cuget şi din ochi. / În zadar mai cauţi în ce-ai vrea să crezi. / Ţărîna e plină de zumzetul tainelor, / dar prea e aproape de călcîie / şi prea e departe de frunte. / Am privit, am umblat, şi iată cînt: / cui să mă-nchin, la ce să mă-nchin?" (*Din cer a venit un cîntec de lebădă*); „dar cocoşi au cîntat de trei ori în noapte - / şi-a trebuit să strig: / Doamne, Doamne, de cine m-am lepădat? / (...) De ce m-ai trimis în lumină, Mamă, / de ce m-ai trimis? // Trupul meu cade la picioarele tale / greu ca o pasăre moartă." (*Scrisoare)*

Cum se poate observa, „variațiile" poetice (poate nu atît de vădite, luate separat), recompun un *arhetip* comun, al strigătului de pe cruce: *„Eli, Eli, lama sabahtani?"*. Chiar dacă răstălmăcit ambiguu („Doamne, Doamne, de *cine* m-am lepădat?"), chiar dacă substituind divinului o instanță terestru creatoare, ***Mater*** – fără atributele mariane, ale celei sfinte –, motivul ***crucificării*** își găsește justificare simbolică în aceste contexte. Se adaugă lor și viziunea *Epilogului*:

Îngenunchiez în vînt. Mîine oasele
au să-mi cadă de pe cruce.
Înapoi nici un drum nu mai duce.
Îngenunchiez în vînt:
lîngă steaua cea mai tristă.

Note

[1] Cf. Ion Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, Editura Cartea Românească, București, 1981.

[2] George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, introducere la Lucian Blaga, *Poezii*, Editura Albatros, București, 1972, p. V.

[3] Ion Pop, *Lucian Blaga*, în *Dicționarul Scriitorilor Români*, A-C, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995, p.288, din care citām cu profitul apelului la o recentă contribuție a criticului, sinteză a viziunii din volumul *Lucian Blaga - universul liric*, 1981.

[4] Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989, p. 93.

[5] Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, 1, traducere de Ion Dobrogeanu Gherea și Ion Herdan, în *De la Apollo la Faust*, antologie, cuvînt înainte și note de Victor Ernest Hasek, Editura Meridiane, București, 1978.

[6] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Editura Minerva, București, 1978, p. 75.

[7] George Gană, *loc cit.*, p. XXX.

[8] *Ibidem*, p. XXXI.

[9] Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 83.

[10] Lucian Blaga, *Zări și etape*, București, 1968, pp. 91-92.

[11] Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 73.

[12] Liviu Rusu, *De la Eminescu la Lucian Blaga*, Editura Albatros, Bucureşti, 1981, pp. 175-176.

[13] *Ibidem*, p. 177.

[14] Cf. Paul Ricoeur, *Metafora vie*, traducere şi cuvînt înainte de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1984.

[15] G. Călinescu, *Curs de poezie*, *op. cit.*, p. 57.

[16] Michel Tournier, *Le Miroir des Idées*, Mercure de France, 1994, p. 100.

[17] Adriano Tilgher, *Viaţa şi nemurirea în viziunea greacă*, traducere de Petru Creţia, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1995, p. 16.

[18] Ion Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, *op. cit.*

[19] C. Fântâneru, *Poezia lui Lucian Blaga şi gîndirea mitică*, col. „Convorbiri literare", Bucureşti, f. a., p. 25.

[20] Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, P. U. F., 1964, p. 13.

[21] Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, pp. 93-94.

[22] George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976, p. 22.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

LUCIAN BLAGA: METAFORELE TEMPORALITĂȚII

Nu de izvor, ci ca de rîu bogat
un murmur se aude fără unde.

Un uli', țipînd deasupra-n zbor rotat,
să iscodească-ar vrea ce se petrece.
Noi încă pe pămînt și-n lume-am dat
de-o apă peste care nu se trece.
(...)
Se cheamă Jaleș, rîul, rîul-timp,
și-i potrivit din veci cu toamna.
Ne oglindim în ape față, nimb,
Dar să fugim, că-i blestemată coama."

(Poveste)

Volumul *La cumpăna apelor* (1933) este unul al „răscrucii" în poezia lui Lucian Blaga, după cum, metaforic, îl predestinează titlul: în „vară", amiază a ființei, eul se angajează pe drumul coborîtor. Timpul său „îmbătrînește" și, precipitat, văzînd o altă „curgere", mai grea, ca apa în cădere, sorteşte o altă dinamică devenirii („mult mai puțin o să pară"):

Poteca de-acum coboară ca fumul
din jertfa ce nu s-a primit. De-aici luăm iarăși drumul
spre țărna și valea, trădate-nmiit
pentr-un cer chemător și necucerit.

BCU IAȘI - UNIVERSITY LIBRARY

Întoarcere spre „lut", refăcînd biblic „ciclul" adamic, „drumul" este cel existențial, obosit să spere la „deschiderea" porților cerului, ale transcendentului care se refuză. În același timp, „țărna" numește un liman omenește înțeles, de „reintegrare" în elementele originare. „Trădarea" semnifică transparent aspirația de a înțelege și depăși, de a „tălmăci" scrierea destinului într-un fel care angajează dialogul cu Marele „nepătruns" (ascuns, în ipostaza „tainei" absolute, sau „rotunjit în sine", în varianta înțelegînd închiderea indiferentă).

„La cumpăna apelor" se află ființa în deplină conștiință a versantului lunecos, final, către moarte. Eminescian, ca în sonetul melancoliei indicibile care măsoară „creșterea" Timpului în negativ, („Iar timpul crește-n urma mea, mă-ntunec"), motivul se impregnează de accentele specifice imaginarului, la Blaga. Aplecarea peste „margine", scrutarea mută a limitei care se configurează împrumută din limbajul metaforic anterior, cunoscut:

Cu gînd ducăuș – mîngîi părul pămîntului.
Ne-aplecăm peste stînci, sub albastrul neîmplinit.

Privește în jos! Privește-ndelung, dar să nu vorbim.
S-ar putea întîmpla să ne tremure glasul.
Din poarta-nălțimei și pînă-n vale
îmbătrînește, ah, cît de repede, apa. Și ceasul.

E mult înapoi? Atîta e și de-acum înainte
Cu toate că mult mai puțin o să pară. (s.n.)

O „cădere" de apă, o cumpănă între curgere și – ceea ce nu mai poate avea, ca în lentoarea amăgitoare, aspectul senin, static – prăbușirea „din poarta-nălțimii". Schimbare de „zodie", „cumpăna apelor" este deopotrivă cumpăna vieții, pericol înțeles și „tăcut" („Privește-ndelung, dar să nu vorbim, / S-ar putea să ne tremure glasul."), de neocolit.

Pe aceeași simbolistică poetică se construiește și postuma *Götterdämmerung* (1967, ciclul *Vîrsta de fier*):"Ceas de cumpănă.

Amurg / Vai, toate către soare curg —/ tărîmul larg şi noi cu el. / Pe-o lină, aurie apă / Thule şi Orplid, ţară după ţară, / toate trec prin soare / ca printr-un inel. / Se curmă ziua, vine seară. / Un fluviu purtător a toate / duce plute, vîrste mute / către cele nevăzute / 'n marea noapte". Suma imaginilor apei, *timp nestătător*, se personalizează în solidaritatea cu tragica „trecere", curgere spre moarte a fiinţei (căci „ceasul" îşi duce, „îmbătrînit", ca şi înainte, „vîrste(le) mute"). Formele „sinonimiei" poetice apă – timp se regăsesc aici, mai explicite, mai transparente. Apa morţii este **Aheronul**, ca şi în volumele antume, purtător spre Infern al celor muritoare şi nemuritoare, cum sînt legendarele „ţări" **Thule** şi **Orplid** (din mitologia romantică, prezentă şi la Goethe în balada *Regele din Thule*, iar apoi în motivul integrat în *Faust*, cf. G. Gană). „Marea" trecere / curgere este absorbită, fatidic, de „marea noapte"."Pragul" se vădeşte a fi, de această dată, *soarele*, în logica metaforei amurgului („...toate către soare curg"). Metafora culturală a „amurgului zeilor"(traducerea titlului) se topeşte în imagistica blagiană a „marii treceri". Relaţia, indusă simbolic de semnele alunecării spre moarte, între rîul morţii şi „ceasul de cumpănă"-"amurg", se exprimă apropiat, doar că ceasul este un cosmic amurg, în poemul *Poveste*: „Se cheamă Jaleş rîul, rîul- timp / şi-i potrivit din veci cu toamna."

Simbolica *ameninţării*, a agresiunii tăcute a semnelor morţii este dominantă în volumul din 1933, unde se întîlnesc metaforele fundamentale *„cumpăna apelor"* (o variantă anterioară trimite figurat la *fîntînă*, însă echivalenţa rămîne izolată) şi ceasul „tîrziu", *„ceasul de cumpănă- amurg"*. Întîi este „boala" intrată în lume, fără chip, fără leac („N-are nimenea grai s-o descînte"), contagiind cu impuritatea ei, răscolind în materia supusă ordinii alchimice („Negrul argint, lutul jalnic şi grav / sunt aur scăzut şi bolnav"), inversînd astfel semnele „elementelor". Lutul „fără slavă"(dintr-o postumă ca *Pasărea U*), corespunzînd „nopţii fără ferestre-n afară" este pecetea inconturnabilă a limitei telurice, în „noaptea" – zariştea goală a cunoaşterii. „Boala" capătă însă şi o semnificaţie individualizatoare, trimiţînd către fiinţa care tînjeşte după cunoaşterea „neîmpărţită", sau către „cîntăreţii bolnavi", ale căror cuvinte, neputincioase au „secat". „Boala" purtată ca o pecete deschide „răni", incurabile sfîşieri lăuntrice. Poeţii „cu crini albi în gură", cîntăreţii „leproşi", în altă parte, participă, prin cîntul sau

tăcerea lor, altfel spus prin orfica menire, la „taina" care apasă peste lume. De o limpiditate desăvîrşită a formei, poemul *Stă în codru fără slavă* concentrează în patru distihuri ipostaza esenţializată, stilizată, a „tînjirii" metafizice:

Stă în codru fără slavă
mare pasăre bolnavă.

Naltă stă sub cerul mic
şi n-o vindecă nimic,

numai rouă dac-ar bea
cu cenuşă, scrum de stea.

Se tot uită-n sus bolnavă
la cea stea peste dumbravă.

Nesaţ existenţial, cognitiv totodată, nostalgie şi aşteptare a Sensului (ascuns mister transcendent), „boala" îşi „numeşte" remediul, constînd în revelaţie şi comunicare cu nepătrunsul. Pe verticala *vederii-cunoaştere*, limitate, se figurează poetic aspiraţia fără nume, *dorul-dor*, absolut („Se tot uită-n sus bolnavă"). *Leacul ontic* va fi cuprins în metafora „combustiei" tainei irevelate, „scrum de stea", „ardere" care mai apare şi în varianta inversă, a *epifaniei misterului*, cînd cea iluminată este fiinţa: „Ce arătare! Ah, ce lumină! / Stea alb'a căzut în grădină, // necăutată, neaşteptată: noroc, / săgeată, floare şi foc. // În iarba înaltă, în mare mătasă/ căzu din a veacului casă. // S-a-ntors în lume o stea. / Mi-s mîinile arse de ea."(*Cerească atingere*)

În genere însă, spaţiul celest figurat poetic în vîrsta „ceasului-cumpănă", în poemele „amurgului", nu promite revelaţii. „Boltit" peste lume, cerul este un „hotar", străjuit cu o scriere neînţeleasă, galactică, precum aici: „Calea Lactee abia ghicită se pierde / scrisă în noapte fierbinte şi calmă / ca linia vieţii runic săpată / într-o imensă zăbavnică palmă." (*Hotar*) Lumea sublunară se găseşte sub imperiul acestor interzise rune şi sub ameninţarea simbolică a fluviului Infernului: „Paşnic ca untdelemnul cel veşnic / se scurge sub bolţi Aheronul. / Acum ah de trecere cine va-ncepe cîntarea? / Acum ah negrele ape cui

îi dau tonul?" Luntrea „cu umbre", tăindu-şi în undele mitologice calea spre Dincolo, naşte contactul teribil între om şi *apele negre,* psihopompe.

Imaginea halucinantă a acestei „**atingeri**", opusă celei extatice, din *Cerească atingere,* figurează „concreteţea", imediatitatea înfricoşătoare a „sufletelor" purtate de „luntrea" lui Caron (asimilabile „vîrstelor" din poemul *La cumpăna apelor,* în aceeaşi pierdere „pe ape", lunecînd către „marea noapte"): „Pescăruşi speriaţi din tenebre se-nalţă / cînd luntrea cu umbre alunecă iară. / *Suflete-n zbor de frunte mi se lovesc / zbîrnîind ca* rădăştile-*n vară.*"O aceeaşi logică metaforică semnează şi imaginea „*albinelor morţii*", din poemul *Munte vrăjit*: „*Cu zumzet* prin somnul cristalelor *zboară / albinele morţii,* şi anii. Şi anii." La fel, în postuma *Ulise,* din ciclul *Corăbii cu cenuşă,* „zumzetul/ zbor" – doar că aici fiinţa îl resimte cu o seninătate dobîndită în timp: „Dar pe liman ce bine-i / să stăm în necuvînt – / şi, fără de-amintire / şi ca de sub pămînt, / s-auzi în ce tăcere, / *cu zumzete de roi,* / frumseţea şi cu moartea / lucrează peste noi." Lexicul poetic înregistrează „neutralitatea" unui termen care altminteri dezvoltă semnificaţiile neliniştii: *liman(ul).* În context, aceleaşi elemente ale „scenografiei" poetice cunoscute: din „poarta-nălţimei"/, de „pe liman", „un om se-apleacă peste margine", scrutînd şi desluşind în unda apei-timp dese(m)nul propriei morţi. Fiind însă vorba despre o „marină", poezia intră în categoria „reveriilor repaosului"(Ion Pop) prin care „aventurile <marii treceri> se surdinizează (...), atenuîndu-şi efectul şi ecourile dureroase"; „omul apăsat de sentimentul timpului îşi recîştigă, tîrziu, dreptul la echilibru, într-o necesară tăcere şi o vindecătoare amnezie a dramelor trecutului"; marea „e un element ce însoţeşte întotdeauna aproape «leagănul chtonian» modelat de alte zone ale liricii lui Blaga, într-o solidaritate semnificativă pentru unitatea de adîncime a viziunii poetului".[1]

Semnele de „plecare" invadează lumea dez-încîntată a „marii treceri". ***Rîul-timp*** coagulează în simbolistica lui şi o devenire cosmică, urmîndu-şi implacabil, funest, sensul căderii. Proporţiile arată o „ceremonie" cosmică: „Totul e împlinit. De şapte ori răsucit / răsuflă în somn Aheronul. / Acum ah de trecere cine va-ncepe cîntarea? / Acum ah negrele ape cui îi dau tonul?"(*Hotar*) „Semnale" avertizează ceţos asupra teribilului sens. *Toposul* scrierii neînţelese, runice, ascunse, însă desfăşurată în materie uranică sau chtonică, ia forme variate: „Licurici

cu lămpaşe / semne verzi dau spre oraşe / pentr-un tren care va trece / prin văzduhul mare, rece / Pentr-un tren care-a`veni, / nimeni nu-l va auzi."(*Trenul morţilor*) Izomorfia „trecere" (mortuară) – apa neagră este vizibilă. „Trenul morţilor" şi Aheronul fac parte din aceeaşi serie poetică.

„Semnalul", avertismentul thanatic, mut ca în scrierea runică, ascuns pe jumătate sau manifest, ca în „trenul morţilor", poate fi dat, ca un ţipăt, în „voci" de niciunde, funeste: „O voce ieri din adînc s-a-nălţat / amară, amară, amară./ Îngeri mulţi murind şi-au lăsat/ lutul în ţară. // Un semn pe subt cer ieri s-a dat/ în cercul înşelăciunii. / Apoi spre Saturn au plecat / vîntul, lăstunii." (*Semnal de toamnă*) „Cercul înşelăciunii", lumea vinovată, condamnată, este polarizarea deceptivă a miticului „cerc", acela care unea „zvonul" metafizic şi fiinţa (în „cercul aceloraşi vetre" făptuindu-se „schimbul de taine" cu strămoşii). Simbolica „faunei" poetice fabuloase, asociată cu prezenţele „păsărilor", ţine ades, prin natura „străină", pierdută pentru înţelegere, a regnului, de o limbă a misterelor înfricoşătoare. „Pasăre a păsărilor", „pasărea sfîntă", lăstunii, „pasărea bolnavă", cocorii stăpînesc sau înfăptuiesc, cu trupurile lor, scrierea tainică. În postuma *Înviere*, din ciclul *Vîrsta de fier*, criptica ameninţare e „figurată" de semnele – de/pliate în zbor – ale cocorilor: „Sus, cocorii desfăşoară / Ieroglife din Egipet. / Dacă tîlcul l-am pricepe / Inima ar da un ţipăt."

Runele, semnele scrierii uitate, „semnături" ale fiinţelor, adică noimă ascunsă a existenţei, marchează misterios spaţiul „sublunar": În chip de rune, de veacuri uitate poart-o semnătură făpturile toate./ Slăvitele păsări subt aripi o poartă / 'n liturgice zboruri prelungi ca viaţa. / În slujba luminii, urnă fără de toartă, / luna şi-o ţine ascunsă pe faţa / vrăjită să nu se întoarcă. // (...) Rune, pretutindeni rune, / cine vă-nseamnă, cine vă pune?"

Inspirînd meditaţia, „neliniştea metafizică" sau pacea interioară a vîrstei tîrzii, constelaţia metaforelor acvatice uneşte poetic apa şi vîrstele, scrierea şi moartea.

Note

[1] Ion Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, *op. cit.*, pp. 176-177.

POEZIA CA SEMN AL FIINȚEI

Nu-ți voi lăsa, drept bunuri, după moarte,
Decît un nume adunat pe-o carte.

Versurile care deschid volumul *Cuvintelor potrivite* (1927) marchează raportul esențial prin care **ființă** și **Timp** (chiar dacă în varianta lui individuală, măsurată omenește) redevin **semne** („un nume adunat...") în și prin natura **creației** împlinite („carte"). Arta poetică *Testament* poate fi citită, printre rînduri, ca expresie a reflecției asupra destinului în postumitate al creatorului. Deși convențională, trimiterea spre complexul thanatic este implicată, poemului, prin viziunea pe care se sprijină discursul. Aspectului în genere proiectiv și pragmatic (persuasiv) al „testamentului" literar poetic, cel din formula consacrată de Ienăchiță Văcărescu („Urmașilor mei... / Las vouă moștenire / Creșterea limbii românești..."), poetul Mărțișorului îi preferă o dimensiune legatară retrospectivă, aceea care dă seama de acumulări, de felul „moștenirii", de stadiul operei – singur bun lumesc și transmundan totodată – lăsate **stirpei** lui. Prin sinecdocă, aceasta trece de la relația „filială" la categoria mai largă a „urmașilor" literari.

Funcția cea mai importantă, însă, a discursului poemului este una *prezentativă, expozitivă* în raport cu propria creație, obișnuita confesiune auctorială, exprimată în formă poetică. *Testamentul* arghezian nu poate fi desprins, trebuie să ținem cont, de contextul, cum nici de cronologia operei. Cum se știe, poetul se află, la 47 de ani, la primul volum închegat, „adunat", deși numele său literar este de notorietate. În 1927, artistul își gîndește cartea drept necesara adunare, într-o albie comună, a poemelor publicate în periodicele timpului, începînd cu 1896. De aici natura *Testamentului*, vocea poetului

adresîndu-se „urmaşilor", pentru care, unic bun lumesc şi spiritual, Cartea rămîne să-l în-locuiască pe cel plecat.

Ce ne spune, despre operă şi creator, *Testamentul*?

Se reţine, în primul rînd, ideea perpetuării spiritului **„ascensional"**, incluzînd viziunea melioristă în privinţa actului care dă sens existenţei, cel creator. Exprimată cu oarecare frustreţe retorică, confundînd – contopind - voit sensul vieţii cu cel al operei, ideea **continuităţii** întru existenţă este totodată **transfigurare** şi **salt** în perspectiva creaţiei:

În seara răzvrătită care vine
De la străbunii mei pînă la tine,
Prin rîpi şi gropi adînci,
Suite de bătrînii mei pe brînci,
Şi care, tînăr, să le urci te-aşteaptă,
Cartea mea-i, fiule, o treaptă.

Testamentul arghezian invocă, în aceeaşi măsură, conştiinţa procesului de ***esenţializare a limbajului poetic***, dar şi aceea a ***iniţiativei*** absolute – sau a participării la forma de iniţiere pe care o presupune orice început, cu atît mai mult cu cît acesta este de natură spirituală. De altfel, schema „transfigurării", reprezentată simbolic în procesul alchimic, al desăvîrşirii, al aspiraţiei către stadiul Marii Opere, se citeşte în toată opera, poetică şi nepoetică, a lui Tudor Arghezi.

În studiul său despre universul arghezian, Nicolae Balotă tratează motivul creaţiei tot din perspectiva „rodului" spiritual, chiar dacă nu are strict în vedere suita **etapelor prin care un stadiu „impur" sublimează în existenţă nouă („rod")**: „«Rodul» reprezintă, în acelaşi timp, germinarea, creşterea, un întreg proces de maturizare, dar şi rezultatul concentrat al acestei creşteri. O ordine cosmotică e opusă haosului. (...) Pentru Baudelaire, epurarea poeziei este o condiţie esenţială în realizarea acelui fluid spiritual în care recunoştea el esenţa liricului; Arghezi propune producerea unor forme cristaline, concentrate, deci o densificare a liricului. (...) Baudelaire propune transsubstanţierea noţiunilor şi a sentimentelor; Arghezi o transfigurare a lumii date. (...) Baudelaire investeşte poezia cu o funcţie cathartică; Arghezi cu una revelatoare. (...) După cum sămînţa se naşte din

moartea fructului, «cuvintele potrivite» îşi au sorgintea în arhaicele «îndemnuri pentru vite». Orice germinare e metaforă, un salt. (...) Poetul e cel care revelează, deşteaptă ceea ce doarme în obscuritate, cel care face Dumnezeu de piatră din cenuşa morţilor din vatră, făureşte versul înalt din ocară şi – germinare prin transfigurare – din «mucegaiuri, bube şi noroi» iscă «frumuseţi şi preţuri noi».[1]

Ca să schimbăm acum, întîia oară,
Sapa-n condei şi brazda-n călimară,
Bătrînii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite
Şi leagăne urmaşilor stăpîni.

Ca şi în poemul *Testament*, apare în operă o temă recurentă, definibilă prin sentimentul unei **identităţi compozite, coagulante** în sens superior, ca şi continuitate a generaţiilor trecute, **în sine** - aici e de ajuns să invocăm poemul *Rugă de vecernie* –, sau, dimpotrivă, **disolvante,** ca în poemul metaforelor sinelui, *Portret*. O comparaţie între aceste se impune.

În *Rugă de vecernie*, poetul duce „povara" de vieţi trăite, acumulate în, singură, făptura lui. Retorica sprijină ideea acestui titanism de sorginte romantică:

În mine se deşteaptă o-ntreagă omenire,
Sînt cei ce-au fost pe vremuri, sînt cei ce sînt acum,
Cîte-o grădină veche, surpată-n suvenire,
Mi-aruncă dinainte belşuguri de parfum.

Şi de la sfîntul palid, sfîrşit şi blînd pe cruce,
La biciul ce-l izbeşte şi-l sîngeră-n obraz,
Pe nesimţite nu ştiu ce-nvecinare duce
Şi rînd pe rînd sînt unul şi celalat. Zăplaz

Între atîtea inimi ce bat cu toate-n mine...

Loc al stingerii diferenţelor, al sfîşietoarelor alterităţi, de care se simte invadat, poetul expiază şi vina, asumă şi elevaţia:

Ca un norod de paşnici şi veseli asasini
Ce pregătesc dreptatea luminii viitoare,
Unii-nvîrtesc săcurea, ceilalţi desfoaie crini,
Cu sufletele-n beznă şi degetele-n soare.

Noima acestei neliniştitoare reprezentări a diferenţei – a răului şi binelui, a contradicţiilor – se arată în finalul poemului, cuprins de presimţirea *împăcării* cu ajutor divin. Mai puţin dramatic decît în poemul *Între două nopţi*, şirul asumării alterităţii sfîrşeşte cu... însăşi divinitatea christică, aceasta din urmă, la rîndu-i, avînd a „reprezenta", a se identifica, a expia pentru întreaga omenire:

Dar hotărînd privirea, de sus, pe umbra lumii
Un suflet se strecoară în mine ca o rouă,
Şi-atunci visez cu gloata să bat poteca humii,
Purtînd în vîrful lăncii, spre cer, o stea mai nouă. (s. n.)

Tema poetică din *Testament* (eul ca reprezentare a colectivităţii ancestrale, generative, paterne - şi transfigurarea, ca într-un veritabil ***athanor***, a impurului în pur, germinaţia simbolică, pe de altă parte, în „rod") se poate, altfel, reciti aici:

De unde vin aceştia? De unde-aceşti eroi,
Călăi, iobagi, apostoli, din noapte pîn' la mine?
De unde-această piatră cu feţe de noroi
Şi scăpărînd cu focuri de-azur şi de rubine? (s. n.)

Cînd tonalitatea devine mai lirică, poetul vorbeşte de propriile lui eforturi în visul depăşirii „noroiului" mundan, ca în *Miez de noapte*:

Eu sînt acel pe care l-am visat,
L-am căutat şi-am vrut să-l născocesc,
Ca prin gunoiul meu cel omenesc
Să treacă rază, ager şi curat.

Acel ce-atinge neatins noroiul
Şi poate duce drum şi peste cer... (s. n.)

Alteritatea în sinele tulburat, conştiinţa *neliniştii de structură*, disolvantă, apar ca formă a identităţii în poemul *Portret*:

M-am zămislit ca-n basme cu şapte frunţi şi şapte
Grumazi şi şapte feste.
Cu-o frunte dau în soare, cu celelalte-n noapte,
Şi fiecare este
Şi nu este.

Sînt înger, sînt şi diavol şi fiară şi-alte-asemeni
Şi mă frămînt în sine-mi ca taurii-n belciug,
Ce se lovesc în coarne cu scînteieri de cremeni,
Siliţi să are stînca de la jug.

Pe lîngă „saltul" în altă ordine, asigurat de voinţa parcugerii traseului dificil al stadiilor Operei, prin treptele necesare (un alt fel de „nunţi" necesare, dacă ar fi să invocăm cercurile suişului spiritual, la Ion Barbu), vom reţine, din poetica arghezianã, accentul „răzvrătit"al vocii, voinţa insurgentă, ardoarea „verbului" – toate venind din poezia începuturilor, care a dat o revoluţionară *Rugă de seară*.

Spirit iconoclast, neîncadrabil, mereu „în răspăr", Tudor Arghezi marchează deja, între 1896 şi 1927, anul apariţiei primului volum, treptele unei metamorfoze poetice. Debutînd cu o poezie de violentă contestare a Tatălui (expresie importantă a unui complex psihologic ce va juca rolul său în configurarea operei, nu fără legătură, s-ar putea spune, cu transfigurarea poetică a imaginii paterne divine, în *Psalmi*) tînărul va avea o atitudine asemănătoare în privinţa autorităţii paterne ...simbolice, reprezentate de Alexandru Macedonski, primul protector literar al viitorului artist. Aşa cum arată începuturile, poetul a depăşit şi, ulterior, renegat, un romantism de atitudine şi formă retorică, parnasianismul şi simbolismul - încercate deopotrivă.

Artele poetice (de la *Rugă de seară* la *Testament* şi *Flori de mucigai*, 1931) vădesc o conştiinţă estetică particulară, mereu în transformare, de la energia patetic revoluţionară, din primele texte, la inovaţia fecundă, în spirit baudelairian, a **lumii subteranei**, a Florilor „urîtului". În *Rugă de seară* (1896), tonul este muşcător:

Demonic Infinit!
Descinde-n mine cum descind
Tenebrele în schit,
(...)
Cu tine dorul am
Să fiu răsplămădit şi şters
În slava mea de miligram
De praf, suflat în univers.
(...)
Să-mi fie verbul limbă
De flăcări ce distrug,
Trecînd ca şerpii cînd se plimbă;
Cuvîntul meu să fie plug,
Ce faţa solului o schimbă,
Lăsînd în urma lui belşug.

O, dă-mi puterea să scufund
O lume vagă, lîncezîndă.

„Ca un Orfeu plugar, poetul cu virtuţi demiurgice «înlesneşte îndatinata vraje», scoţînd rodul din lutul inert al cuvîntului", comentează Nicolae Balotă.[2]

Urmînd linia esteticii baudelairiene - a convertirii transfiguratoare a urîtului în „preţ" spiritual –, Arghezi semnează, în 1931, pe volumul *Flori de mucigai*. Nu s-ar putea spune, cum s-a şi văzut mai înainte, că pornirea de a explora ceea ce, în ordine mundană, este jos, inferior, a fost străină pînă atunci viziunii poetului. Atîta doar că, în volumul acesta, anunţat ca formă poetică în *Testament*, orientarea este programatică. Puţini alţi poeţi români înainte au avut, ca Arghezi, aplecarea către zonele „nepoetice" ale discursului: grotesc şi oroare,

atracția spre imund și repugnant. În toate acestea, Frumusețea își găsește partea ei de strălucire, par să spună artiștii genului. „Je ne conçois guère un type de Beauté où il n'y ait du Malheur", scria Baudelaire, autorul din 1857 al celebrului volum *Les Fleurs du Mal*. Într-o prefață pregătită ediției din 1861, dar nepublicată, Baudelaire formulează punctul de vedere „auctorial", poziția artistului care a urmărit să „extragă frumusețea Urîtului", „extraire la beauté du Mal": „Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile d'extraire la beauté du Mal. Ce livre, essentiellement inutile et absolument innocent, n'a pas été fait dans un autre but que de me divertir et d'exercer un goût passionné de l'obstacle."[3]

Florile urîtului, la Arghezi, sînt adunate din lumea subteranei, un spațiu al periferiei umanului, cum s-a spus: carceral, înfățișînd însăși condiția fizică a *damnării*. Natura „scriptică" a mesajului poetic interesează, întrucît motivul scrierii subliniază în context conștiința „alterității" estetice, a „devierii" de la o ipotetică normă poetică. *Stîngă*, mîna care le *scrie* nu se așază într-o serie, nu primește, cum ar fi spus Ion Barbu, ... lumina sub un „just unghi normal":

Le-am scris cu unghia pe tencuială
Pe un părete de firidă goală,
Pe întuneric, în singurătate,
Cu puterile neajutate
Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul
Care au lucrat împrejurul
Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan.

Altul decît patronajul simbolic al scripturii, al scrierii sacre, „cerul" poeziei se deschide adîncului, întunericului. Smerenia aparentă a discursului nu poate ascunde partea tenebroasă care a dat curs creației:

Cînd mi s-a tocit unghia îngerească
Am lăsat-o să crească
Și nu a mai crescut –
Sau nu o mai am cunoscut.

Viziunile volumului se contaminează de rătăcirile lumii părăsite de Dumnezeu, lumea temnițelor de pământ și a celor nevăzute:

Cîțiva au ucis,
Cîțiva ispășesc ori un furt, ori un vis.
Totuna-i ce faci:
Sau culci pe bogați, sau scoli pe săraci.
Livizi ca strigoii și șui,
Strîmbați de la umeri, din șold și picior,
În blidul fierbinte, cu aburi gălbui,
Își duc parcă sîngele lor.

(Cina)

Poemele par fabule cu morală apăsată, ca în *Pui de găi...*, unde o gazdă de hoți, complice la teribile asasinate („Și baba se linse pe buze / Cu pofta de sînge a unei mîțe lehuze"), cade pradă propriei nebunii, ucigîndu-și, cum Rigoletto, propria fiică, pe întuneric: „Baba miorlăie acum după fată-n închisoare / Și hoațele de la femei o scuipă și o tîrnuie. / Tîlharii taie-n ocnă sare, / Și capul lor cîrciumarul Cîrnu e."

Văzută în afara oricărei judecări morale, cu toate acestea, lumea infernului arghezian capătă o aură de umanitate și căldură. Dincolo de forma împletită: narativ-dramatică, dincolo de aparența concretitudinii povestirii (semănînd cînd cu un banal inventar de deținuți, cînd cu fresca grotescă a „somnului rațiunii"), poezia ridică în lumina artei un pitoresc cu accente groteşti.

Spiritul *retors* al lui Arghezi se manifestă în toate direcțiile tematicii poetice. Lirica transfigurării, estetica „întoarsă", a urîtului, erotica „agonică" (Nicolae Balotă), *Psalmii* neortodocși, toate arată o natură frămîntată, incapabilă, în spiritul cel mai modern, de a-și găsi echilibrul.

Poezia iubirii este marcată și ea de accentele contrastante, de motivele rupturii și ale absenței. De o mare frumusețe, *eroticele* argheziene își trag tensiunea, cel mai adesea, din melancolia **depărtării** și a **așteptării**, din (ne)fericirea procurată de **absență**. Există, pe de altă

parte, şi categoria de texte complet diferite ca tonalitate: *domesticele*, cîntarea amorului conjugal, a uniunii sacre a matrimoniului, despre care vom vorbi mai tîrziu. „Iubirea, pentru Arghezi, este o agonie, în mai multe din sensurile rădăcinii eline a acestui cuvînt, este luptă, ciocnire înfricoşătoare şi înfrîngere. Iubirea nu e o trăire triumfală. (...) Ruptura, fuga din cercul de foc al eros-ului, gestul de atîtea ori repetat al izolării iubirii nu sînt decît repetiţii ale unei agonii originare."[4]

Nicăieri ca în *Psalmul de taină* dragostea nu are o natură mai devastatoare. Forţa cuvîntului poetic vine din aceea că **în-trupează**, dă trup unei absenţe. Femeia pierdută în moarte nu este evocată într-o manieră obişnuită, cu o predicaţie descriptivă, finită. Începînd seria pronumelor în vocativ:

O, **tu** aceea de-altădată...,

poemul creşte cu o progresie sintactică, în aşteptarea adevăratei „comunicări". Este, aceasta, baza observaţiilor de finețe conținute în analiza Ioanei Em. Petrescu, din capitolul consacrat lui Arghezi în lucrarea *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*. Toate ramificaţiile sintactice sînt apoziţii sau propoziţii atributive:

...ce te-ai pierdut din drumul lumii!
Care mi-ai pus pe suflet fruntea
Şi-ai luat într-însul locul mumii,
Femeie răspîndită-n mine
ca o mireasmă-ntr-o pădure,
Scrisă-n visare ca o slovă,
Înfiptă-n trunchiul meu: săcure.
Tu ce mi-ai prins de suflet viaţa
Cu braţe strînse de grumaji
(...)
Pe care te-am purtat brăţară
La mîna casnic- a gîndirii...

„Aşteptarea" predicaţiei (teribilul blestem din ultimele versuri) se ridică pe cele cinci strofe omogene structural, de un metaforism dens, ample (12 versuri fiecare), fără a se putea anticipa „concluzia":

...Dar fiindcă n-ai putut răpune
destinul ce-ţi pîndi făptura
Şi n-ai ştiut a-i scoate-n cale
şi-a-l prăvăli de moarte, ura;
Ridică-ţi din pămînt urechea
în ora nopţii, cînd te chem,
Ca să auzi, o! neuitată,
neiertătorul meu blestem.

Oximoronul poetic al durerii.

Voluptatea unor imagini din poemele erotice argheziene aminteşte, s-a spus, de pasiunea castă din *Cîntarea Cîntărilor*. Poetul are „exerciţiul" literar al reprezentării lirice a unei iubiri „permise", conjugale, statornicite prin sacrul matrimoniu. Titluri de o simplitate biblică întîmpină cititorul în volumul *Versuri de seară* (apărut în prima ediţie, din 1935, sub titulatura *Cărticică de seară*): *Mireasa, Mirele, Îngenunchiere, Logodna, Înviere.*

O viziune paradisiacă domină (în) fundalul acestei voci îndreptate către o iubită domestică, stăpînă deopotrivă a mirelui şi a vieţuitoarelor; într-un anumit plan, semnul identificării poartă spre reprezentarea uneori indistinctă a „rolurilor" între cei doi „stăpîni" ai Paradisului:

Vrei să fii tu stăpînul meu
Cu semănături, cu vii, cu heleşteu,
Cu păduri, cu izvoare, cu jivini?

Vacile ne vor aduce ugerii plini
Şi vor mugi la poarta noastră
De salcîmi cu floare albastră.

(Logodna)

În *Mirele*, supunerea erotică împrumută din cuviosenia naturii, antrenînd, deloc ambiguu de această dată, potenţarea semnificaţiei senzuale:

Păşunea mea tu să fii
Cu păpădii.
Eu să fiu boul tău alb şi nevinovat
Care te-aş fi păscut şi te-aş fi rumegat,
Pe înserate,
Pe copitele îngenunchiate.
În jugul braţelor tale
Ar urca greul cerurilor goale
Şi munţii lunii pînă-n pisc.

Culcă-mi-te trîndavă pe coarne,
Fă-te jugul meu de carne,
Stăpîna mea, frumoasă ca aurul,
De care tremură taurul.

(Într-un poem al lui Nihita Stănescu, transpare, intertextual, accentul arghezian. Este vorba de aceeaşi metaforă, în imaginea erosului carnal: „Pe *crucea de carne* / Cînd lumea adoarme").

Mireasa este invocată cu o tandreţe voit naivă. Prospeţimea imaginii, de o dinamică puţin obişnuită în lirica de confesie, este întreţinută prin continua raportare la universul vegetal, familiar, în care – cu o armonie veche de cînd lumea, mai precis cu „amintirea" mitică a Paradisului – iubitul îşi plasează Eva-mireasă. Cu o ironică tuşă, bărbatul se roagă de iubita sa:

Halucinata ştiinţei, vino în grădina mea,
Unde busuiocul a crescut ca brazii, şi măceşii
Zgîrie sîmburii sînului prin inul cămeşii.

Pămîntul umblă după tine să te soarbă
Cu vîrfuri boante de iarbă oarbă.

(Mireasa)

Femeia invocată deține puterea primordială a creației, este principiu al vieții, genitoare:

Din sîngele tău băut și din sudoare
Pot să iasă poame și feluri noi de floare.

Logodna este promisiune virilă, de o delicatețe culeasă din imaginarul străvechi:

Vino. Dinnainte (sic) îți voi desface pelinul și romanița
Pe care le coace arșița.
Cu brațele și pieptul voi despica poiana
Și buruiana.

Voi ridica vițele fragede cu ghimpi de mărăcine
Ca niște omizi lungi, lipite de tine,
Te voi strecura ca dintr-o plasă,
Dînd foile și umbra de o parte,
Cum ai făcut și tu în carte,
Mireasă!

(Mireasa)

Apropos-ul senzual este palpabil. Subtextual, „delegarea" bărbătească spre regnul vegetal suplinește poetic expresia directă.

Preaplinul erotic figurează în același plan cu întîlnirea naturii, directă, mod de a spune că, pe o altă treaptă decît poezia care lua natura drept martor, Arghezi construiește metafora convețuirii erotice plecînd de la datul primordial, integrînd în viața cuplului elementul care-l plasează în situația ancestrală, edenică. La fel, ceea ce legitimează, parcă, legătura matrimoniului este acceptul simbolic al regnului necuvîntător:

Șopîrlele verzi și cenușii, din chiparoși,
Se uită la tine, șopîrlă
Albă, cum coși
Pe mal, cu piciorul în gîrlă.

BCU IAȘI - CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Şerpii casei nu te-au mai văzut,
Oile se opresc, vacile rag.
Şi măgarilor încurcaţi în muşte, le-ai căzut
Cu drag.

(Căsnicie)

Imaginile poemului *Dragoste* prind conturul unui templu pacific, în sînul căruia *întîlnirea* îndrăgostiţilor apare ca o integrare firească, de o intensitate împrumutată din puterea treptat halucinantă, a viziunii:

Pe cîmpul palid, în sulfină,
Vitele pasc şi rumegă lumină.

Ramurile, poamele,
Fac mierea, smirna, aroamele.
(...)
Auzi? Oglinzi şi argintări, şi-n ape
Stă scufundat un clavecin cu două clape.

Zări de smalţ, văzduh de ceramică,
Streaşini, un cuib de rîndunică.

Sprintenul aer miroase
A răchită şi a mătase.

Pămîntul dă din el
Tîdve, izmă, muşeţel,
Boance, piersice, struguri.

Rînduri de pluguri,
Cocorii taie brazdă stearpă şi ară
Nămolul Tăriilor de ceară.

Înviere este un imn şi mai explicit adresat puterii întregitoare - complementare în ordinea firii –, a Erosului. Saţiul voluptuos, întruchipat metaforic de împlinirea „vindecării", la rîndul ei metaforă a

„învierii" profane, sfidează – concurînd tiparul – sacralitatea miracolului christic:

Nu ştiam că mă voi vindeca de mine cu tine.
(...)

[din nou, figura trece în poezia lui Nichita Stănescu, *n. n.*]

Nu ştiam. Au zvîcnit umerii, au crescut braţele:
Mi-am simţit coapsele, gleznele, spinarea tari ca un luptător.
M-am vindecat şi m-am născut, sărutîndu-ţi talpa unui picior.
Fusesem slăbănog, fusesem orb, rătăcit
Între uragane, miazănoapte şi răsărit.
(...)
Pentru leacurile din măceşii sînului tău
Am înfruntat mînia lui Dumnezeu.

Lirica erotică se găseşte în orizontul interogaţiilor fundamentale, este o reprezentare simbolică a relaţiilor dintre arhetip şi individualitate, dintre „amintirea"mitică, edenică, şi oglindirea ei „pămîntească", fiindcă Arghezi este un poet al existenţei.

Note

[1] Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1979, pp. 505; 506-507.

[2] *Ibidem*, p. 507.

[3] Apud Daniel Leuwers, *op. cit.*, p. 41.

[4] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p.134.

ÎNTRE DOUĂ NOPȚI

În cîmpul inspirației argheziene, un loc aparte îl ocupă poemele ***vocii*** lirice îndreptate spre divinitate, ***Psalmii***. Expresia lor covîrșitoare, timbrul tulburător, sfîșietoarele interogații fără răspuns fac în totul mărturia unui spirit torturat și ***condamnat***, dramatic, la perpetuarea acestei ***„stări de iovie"***. Lirica lui Arghezi se vede, în această foarte valoroasă secțiune a ei, reprezentată de motivele căutării mereu reîncepute, conținute în ***Psalmi*** ca într-un **analogon** al operei în întregime. Este, cu alte cuvinte, vorba de o emblemă veritabilă a însăși materiei spirituale a poeziei argheziene, ce înfăptuiește reflectarea unor direcții aparent disparate. Definitorie pentru autorul ***Cuvintelor potrivite*** este chiar căutarea acelui echilibru, ***mereu amenințat***, al făpturii. Plecată din postura **esențială** a eului scindat, multiplicat, antinomic, atitudinea este caracteristica unei **conștiințe** aflate mereu în criză, orientate însă cu forțe asemănătoare înspre curmarea ***„nehotărîrii"***, așadar spre o „soluție" fatal „înțelegătoare" („Îmi voi ucide timpul și visurile, deci / Cîrpi-voi pe-ntuneric mantaua vieții mele", în poemul omonim, ***Nehotărîre***), sau, dimpotrivă, către angajarea unor energii nebănuite pentru smulgerea unei **certitudini existențiale**.

Nu întîmplător, opera lui Arghezi oferă, pe lîngă „monotonia" discordantă a ***Psalmilor***, tratarea în registru dihotomic a marilor teme. **Creația** – „treaptă" a desăvîrșirii umane în „suișul" existențial, așa cum ne-o arată un „prim" ***Testament***, este o „floare a răului" în volumul următor (***Flori de mucigai***), dezvoltînd toată semnificația ***„scrisului pe dedesubt"***, retors, chinuit, ***stîng***, biruitor totuși în „alteritatea" sa fundamentală. **Erosul**, în accepția arghezian, „rescrie" tonalitatea eminesciană a chemării și a respingerii, într-o „dialectică" a trăitului specifică celor „nesupuși", convulsionați lăuntric. Un poem ca ***Melancolie*** se încheie ne-așteptat: „Dar acum, c-o văd venind / Pe poteca solitară, / De departe, simt un jind / Și-aș voi să mi se pară."

După aşteptarea iubitei, în „decorul" amintind eminescian de „lacul codrilor albastru", îndrăgostitul lasă să-i picure în suflet otrava delicioasă a **melancoliei**, aşteptare fără răspuns, solitudine... aşteptătoare, preferabilă împlinirii dorinţei, întîlnirii. Alte forme lirice ale *glasului iubirii* denotă inspiraţia *„agonică"*, încoronată de teribilul **blestem** adresat femeii *pierdute în moarte*, precum în *Psalmul de taină*. Chiar dragostea „domestică", redevabilă unei etape ulterioare a liricii erotice, tîrzii, este un alt „amor întors"– faţă de *natura tradiţională* a inspiraţiei în *poezia de dragoste*, la noi şi altunde. **Iubirea-blestem**, care apare în poemul mai sus amintit, nu diferă în coordonatele esenţiale ale imaginarului de **ruga-blestem** a *Psalmilor*.

Cu *Psalmii*, meditaţia poetică se exprimă în formă **dialogală**, ori (mai exact) prin deschiderea retorică faţă de un **interlocutor**. În mod paradoxal, deschiderea dialogică trasează şi **limita** fiinţei care se exprimă. Adresîndu-se divinităţii fără a primi „semn", sau răspuns, **psalmistul** se defineşte pe sine, în ***constrîngerea ontologică***, aceea care îl face să se reprezinte în actul implorator ca fiinţă singură, fatalmente redusă, micşorată de interdicţia transcendentă. Imaginarul arghezian, de o plasticitate inegalabilă, sugerează limitele umanului prin **metafore spaţiale**: „**Piscul** sfîrşeşte-n punctul unde-ncepe. / **Marea** mă-nchide, **lutul** m-a oprit", sau: „Pribeag în **şes**, în **munte** şi pe **ape** / Nu ştiu să fug de marele **ocol**, / Pe cît nainte **locul** mi-e mai **gol**, / Pe-atît **hotarul** lui mi-e mai **aproape**." (*Psalm - Pribeag în şes...*) **Rugă, implorarea, erezia** sau **negarea** apar în atitudinile **psalmistului** modern. Cînd nu e **prosternare mută** în faţa necuprinsului divin, gîndit cu **ardoare** („Ard către tine-ncet, ca un tăciune, / Te caut mut, te-nchipui, te gîndesc" – în ***Psalm - Ruga mea e fără cuvinte...***), psalmul e implorare pentru semnul divin: „Doar mie, Domnul, veşnicul şi bunul/ Nu mi-a trimis, de cînd mă rog, nici unul" [*Nu-ţi cer un lucru prea cu neputinţă...*]

Psalmii sînt forme moderne ale unei situări fără vîrstă în „dialogul" cu divinitatea. Paradigmele biblice (accentele din *Cartea lui Iov*, din *Psalmii* lui David) se simt „încercate" pînă la a fi modificate de vocea imploratoare sau blasfemiatorie a eului arghezian. **Vox clamantis in deserto**, cel mai adesea, psalmistul îşi construieşte, în *„ruga"* lui

neobişnuită, o postură care cere interlocutorului ascuns să se reveleze, să intre în dialog cu făptura. Cu propriii termeni, poezia **„credinţei şi a tăgadei"** se trage dintr-un spirit profund **religios**, în străfundul căruia lupta se dă cu neputinţa firii de a „stîrni" **hierofania**, epifania sacrului, a lui Dumnezeu. Arghezi imploră cu patos omenesc, desfide puterea din slăvi, se umple de păcatul ereziei, ori, din contră, se adresează lui Dumnezeu cu **familiaritatea** faţă de un părinte bătrîn: „Doamne, aşa obişnuit eşti, biet, / Să risipeşti făptura ta încet. / Prefaci în pulbere mărunţă / Puterea dîrză şi voinţa cruntă. / Faci dintr-un împărat / Nici praf cît un presărat. / Cocoloşeşti o-mpărăţie mare / Ca o foiţă de ţigare." (***Psalm - Vecinul meu a strîns cu nendurare*** ...)

Consecinţe grele ale condiţiei umane sînt **eufemizate** aici prin adoptarea tonului **familiar**, concretizat în vocativul apropiat şi ***fals condescendent*** în determinantul ales („***biet***"). False şi mila, înţelegerea ocrotitoare pentru cel care-şi distruge operă, creatura. Tabloul care naşte această „certare" domoală a divinităţii este un ***grotesc crochiu*** al ***bătrîneţii***, în imaginea „vecinului", a aproapelui, cu alte cuvinte, a celui asemenea, şi în care tuşa argheziană este inconfundabilă: „Urechea lui, închisă pentru graiuri, / Cu scamă s-a umplut, de mucegaiuri. / Gingia moale, înţărcată, suge, / Ochiul porneşte blînd să se usuce, / În pîntec spini, urzici şi aguride / Dau ştiri de beteşugul ce-l ucide. / Creştetul gol poţi să-l încerci / Puhav sub pipăit, ca pe ciuperci. / Şi-i şubred ca o funie-nnodată, / Cu căpătîiu-n barca înecată." Nu diferă cu nimic de celebrele ***Blesteme*** acest tablou al dezastrului, în care semnele morţii se deschid, ironic, prin amestecul repugnant între fragilitatea corporală infantilă şi destrămarea putridă. Lecţia ***baudelairiană*** a imaginarului, în care moartea este văzută de aproape, cu oarecare voluptate, nu pare a fi străină poetului, încă din acest volum. Înlocuind mai obişnuitul ***lamento*** pe tema ***vanitas vanitatum...*** cu o imagine ***vie*** a sfîrşitului (prea)omenesc, Arghezi măsoară efecte poetice mai răvăşitoare. Inovaţia sa constă în tratarea „familiară", înţelegătoare, a motivului, aşa cum se va întîmpla şi în alte poezii, ale jocului („ascuns") de-a moartea (***De-a v-aţi ascuns...***)

Este în firea atitudinii lui Arghezi o coborîre a ***lexicului poetic*** (pe lîngă aceea a ***motivelor***) în sfera – aparent(ă) – a ***limbajului popular***

(firește, în înțelesul *stilistic* al termenului), caracterizat de forma liberă, orală, neceremonioasă. Se recunoaște uneori, dincolo de o simțită egalizare a registrului înalt și a celui comun, tradițional ne-pooetic, impregnarea discursului de o dispoziție familiară, ludică, percepută în formele adresării poetice din *„jucăriile" lirice* argheziene. Cu libertatea dobîndită, se deschide o „cale" în sunetul poeziei românești, mergînd pînă la **Marin Sorescu**. Ea nu ține strict de structurile ludice, cît de o uriașă, generală energie verbală clocotitoare (anunțată în *artele poetice* cunoscute: *Rugă de seară*, *Testament*, *Portret* și altele).

Sensurile acestei atitudini sînt găsite, de **I. Negoițescu**, în proza lui T. Arghezi: aceasta „oferă cheile cele mai sigure spre etosul profund arghezian, spre concepțiile și sensibilitatea lui fundamentală, în conformitate cu monahia și jurnalistica pe care le-a profesat în viață și prin care a dobîndit o cunoaștere mai specială a neamului căruia el îi aparținea. În *Icoane de lemn*: «Credinciosul înțelege pe Dumnezeu oltenește: la preț bun rămîne mușteriu»; «Poporului nostru nu-i e foame de Dumnezeul bisericesc decît o dată pe an, un minut, și o dată la zece ani zece minute. El cunoaște alt Dumnezeu, al cîmpului și al luminilor boltite» [Dumnezeul „pășind apropiat", lasîndu-și umbra „printre boi", ca în poemul *Belșug,* n.n.]; «Am venit să aducem Domnului celui din ipoteză rugăciunea cea mai pură, *neliniștea* noastră și *nehotărîtul* nostru» [*s.n.*], adică îndoiala și frica".[1] Același, scriind despre „caracterul principial revendicativ al poeziei argheziene", crede că acesta „se relevă îndeosebi în *Psalmi*, unde Dumnezeu nu este invocat spre rugăciune sau laudă, spre iertare sau reculegere, ci spre a fi tras la răspundere pentru misterul în care se învăluie, pentru inaccesibilitatea lui, pentru interdicția ce grevează cunoașterea lui. În neputința-i umilitoare, omul arghezian abordează pe Dumnezeu cu viclenie, îl ține în șah, îl contestă."[2]

Psalmii intră în relație cu tradiția biblică la noi, a traducerilor literaturizate: **Dosoftei**, în medievalitatea românească, publica (în *formă poetică*) o versiune a acestora. Este *Psaltirea în versuri*, din 1673. Forma „canonică" suferă însă, la Arghezi, distorsiuni importante, atîta vreme cît „lumina" divină este pusă în cauză, cercetată, invocată, certată, iar nu doar idolatrizată, ca în *Psaltirea* originară. Pe linia

inspirației „biblice" coroborate cu manifestarea spiritului inconfundabil al artistului, gînditor modern, se înalță și *Psalmii* unui **B. Fundoianu**, marcat de înrîurirea arghezianâ, dar, acceptînd rolul catalizator al acesteia, de natura baudelairiană a viziunii lirice. Între textele sale, ***Psalmul leprosului*** (1917) merită reținut, în pofida „blasfemiei" de a venera putridul creației (tocmai în virtutea apartenenței la „proiectul" divin:"Aș vrea să cad trăsnit în fața ta, / tu, care n-ai nici început, nici capăt. / Și-aș vrea / să te sărut în palmieri și-n flăcări- / dar teamă mi-e să nu-ți mînjesc pămîntul, / să nu-ți mînjesc gîndacii de prin coji, / și lucrurile de lumină, toate, / pe care le-ai făcut în șase zile. / Căci trupul meu se crapă de buboaie – / și din obraji, / vinete coji au curs vînăt puroaie; / și ochiul meu e de privire scurs – / și mîna mea se razimă în bîtă./ Sînt o mocirlă-n care cîntă broaște / și-s raci de lut și lipitori murdare, / pucioasă e de secetă și soare. / Și sufletul meu, broască, de urît / orăcăie, o, Doamne, către tine"). ***Influența arghezianâ***, chiar pentru această perioadă, cînd poetul viitoarelor volume – începînd cu 1927 – publică doar în periodice, este îndeobște invocată. B. Fundoianu, fascinat de verbul poetului, pare a fi căutat, pînă la forma îmbrățișată de el în poezie, un model. Nu este vorba despre ***Psalmi***, ci de timbrul liric, de imaginar în genere. L-a găsit, acest tipar, în poezia lui **Tudor Arghezi**.

Așa cum sună, în alternanța lor contrastantă, poemele îndreptate spre „tării" se umplu de rîvna căutătorului. Arghezi nu este un sceptic, ci un frămîntat fără odihnă. Căutarea devine ea însăși o cale a suferinței, cîtă vreme la capătul ei se înfățișează, sisific, doar certitudinea că trebuie reîncepută. Fără să fie, așadar, pornită doar din impulsul răscolitor al „așteptării" înșelate, căutarea psalmistului este expresia unei energii spirituale îndreptate spre izvorul ei, întoarse spre sursa supremă, singura în stare să „confirme" sensul existenței. Ca în interogația rilkeană („Ce-ai să te faci, Doamne, dacă mor? / Dacă mă sparg... Îți sînt ulcior..."), poetul se prosternează la picioarele unei divinități nu absente, ci cumva neînțelegătoare cu cel care i se închină, „robul" ei. De aceea, „crîncenă" pentru cel care apără pe **Dumnezeu în el,** ferindu-l de însăși precaritatea „dovezilor" care să netezească certitudinea existenței divine. Fără să devină un „cîntăreț" al slavei

(„Aş putea vecia cu tovărăşie / Să o iau părtaşa gîndurilor mele; / Noi viori să farmec, nouă melodie/ Să găsesc – şi stihuri sprintene şi grele. // Orişicum lăuta ştie să grăiască, / De-o apăs cu arcul, de-o ciupesc de coarde. / O neliniştită patimă cerească / Braţul mi-l zvîcneşte, sufletul mi-l arde"), aşadar fără să fie un **psalmist** în sensul consacrat, omul arghezian este îngenuncheat de **„suferinţa cerului"** (care nu este un cer gol): „Vreau să pier în beznă şi în putregai / Nencercat de slavă, crîncen şi scîrbit. / Şi să nu se ştie că mă dezmierdai / Şi că-n mine însuţi tu vei fi trăit." [*Aş putea vecia cu tovărăşie...*]

Retorica negaţiei se dezvoltă subtil, de la un *posibil laudatio* iniţial (continuat pînă la jumătatea poemului: „Ştiu că steaua noastră, ageră-n Tărie, / Creşte şi aşteaptă-n scripcă s-o scobor. / Port în mine semnul, ca o chezăşie, / Că am leacul mare-al morţii tuturor") pînă la dorinţa finală („Vreau să pier..."), amintind de ***Rugăciunea unui dac***. Fără accentele teribile ale „rugii" întoarse, din poemul romantic, revolta rămîne aceeaşi: dorindu-şi moartea, fiinţa îl „îngroapă" cu sine pe ***Cel*** care a creat-o (la Eminescu), sau care trăieşte în ea (la Arghezi).

Negaţia este „tăcută", închisă în sinele dezolat, ca o pedeapsă ale cărei consecinţe le suferă tot pedepsitorul. **Solitudinea** acestei **dezolări** în supunere, acestei voci a credinţei „robite", născute, spunem din nou, nu din spaima de gol, ci din sentimentul rătăcitorului căruia nu i se „răspunde" dialogal, poate fi citită şi în alte poeme.

Un simbol apropiat acestui motiv este ***Muntele măslinilor*** din poemul omonim: „Munte-ndreptat cu piscul în Tărie / Şi neclintit în visul de azur, / Bătut de-a mării veche duşmănie / Cu bici de lanţuri împrejur, / Pîndit să crească peste tine / Şesul turtit, flămînd de înălţime, / Şi să te-ajungă praful care vine / Stîrnit de turme şi desime; / Munte, cădelniţi de izvoare, /Altar de şoimi, sălaş de sori, Care nu suferi floarea trecătoare / Să te îmbete cu miros de flori - / **Tu, în hotarul marilor mistere, / Eşti ca un semn** de-a pururea putere, / **Al vieţii noastre cea fără de leac**, / Împresuratule de astre!"(*s. n.*)

Aspiraţia încremenită din alţi *Psalmi* („**Piscul** sfîrşeşte-n punctul unde-ncepe"), figurată transparent prin **locul sacru** al mereu aşteptatei (în asceză, solitudine şi înălţime extramundană) întîlniri cu transcendentul, **piscul** apare şi în poemul **Între două nopţi**. Acolo, ca o metaforă a căutării (al cărei ultim liman este), piscul „întîlneşte"

(cognitiv, dacă desluşim semnificaţia imaginii) pe Iisus: „S-a ridicat la geamuri pămîntul pînă sus. / Cît lumea-i era piscul şi-n pisc plîngea Isus." Ca formă a înţelegerii misterului divin, cunoaşterea-„pisc" este elanul curmat, iar în poemul despre care vorbim ideea interdicţiei cunoaşterii-căutării este explicită: „Săpînd, s-a rupt lopata. Cel ce-o ştirbise, iată-l, / Cu moaştele-i de piatră fusese însuşi Tatăl." Neaşteptat poate fi considerat „gestul" final al căutătorului: „Şi am voit atuncea să sui şi-n pisc să fiu." Dorinţa de a se substitui Fiului, „tendinţa satanică a identificării cu Iisus" (I. Negoiţescu) reprezintă consecinţa refuzului revelării şi a „cenzurii" divine. Aflat, aşadar, „în hotarele" misterului, **piscul** este gîndit să figureze „omeneşte" pentru înălţare şi căutarea sacrului. Plecat din simbolul mitic al axei dintre profan şi sacru, gîndit poetic într-o vecinătate simbolică firească („Munte jumătate-n lume, jumătate-n infinit", ca în eminescianul **topos** dacic), piscul este deopotrivă semn al epuizării resurselor, al limitei umane. Imaginarul care-l leagă de, în acelaşi timp, excelenţa efortului, asceza şi unicitatea reprezentînd spiritul căutător se regăseşte în varii ipostaze poetice, la creatori diverşi.

Să luăm, spre comparaţie, poemul lui **V. Voiculescu**, ***Ostrov încins de ape***, atît pentru apropierea de imaginea ***Muntelui măslinilor***, cît şi pentru a sonda un volum apărut în acelaşi an, 1927, şi a cărui sferă tematică nu „dezminte" titlul: ***Poeme cu îngeri***. Funcţia **plastică** a imaginii este benefică simbolului. Ca şi **Arghezi** în multe rînduri, **V. Voiculescu** dezvoltă sugestia metaforei punctuale pînă la ultima conotaţie posibilă, ceea ce face ca, nu de puţine ori, poemul să crească **alegoric**. Aici, metafora *piscului* este asimilată celei a *insulei*, a „*ostrovului*", fireşte că pe linia singularităţii: „Ostrov încins de ape e **sufletul** din mine. / Mîncat mereu de valuri şi bîntuit de vînturi, / Deşi **stingher** de-a pururi, prin asprele lui vine / Se leagă-n adîncime de vastele pămînturi. // Piticul bulz de stîncă, ce-i gata să se-afunde, / Cînd, îmbălat cu spume, îl zguduie orcanul, / E, nevăzut, un **munte** cu temelii profunde, / Ce, repezit din funduri, străpunge-ntreg oceanul. // El, petecul de tină, abia-nălţat de-un deget / Peste robia apei ce-l sapă să-l dărame, / E **pisc** ajuns şi **culme ţintită** fără preget, / Solie spre viaţă din scoarţa humei mame.// Ostrov încins de valuri şi măcinat de

vînturi, / Aceeaşi coajă-l leagă-n adîncuri nevăzute / Cu toate celelalte ostroave şi pămînturi / Zăcînd oricît de joase, de-afunde şi căzute."(*s. n.*)

La Arghezi, **piscul** se îndreaptă, ca semnificaţie, cînd spre imaginile umilitoare ale aspiraţiei negate, interzise, cînd spre natura răzvrătită a singularităţii, a îndrăznelii ca formă de provocare a replicii divine. Poetul este pe rînd, dacă se poate spune, cînd *„pribeag"* ajuns la *hotarul* rătăcirilor sale, ca în ***Psalmul*** deja amintit, [***Pribeag în şes...***], unde metafora nu „trece", ca sens, de figurarea **limitei** („**Piscul** mă-nchide..."), cînd *„tîlhar de ceruri"*, şi atunci sensul balansează către sfidarea limitei. Iată un alt fel de viziune în care motivul este integrat: „În blidul meu, ca şi în cugetare, / Deprins-am gustul otrăvit şi tare. / Mă scald în gheaţă şi mă culc pe stei, / Unde dă beznă, eu frămînt scîntei, / Unde-i tăcere, scutur cătuşa, / Dobor cu lanţurile uşa. / Cînd mă găsesc în **pisc**, / Primejdia o caut şi o isc, / Mi-aleg poteca strîmtă ca să trec, / Ducînd în cîrcă **muntele întreg**." [***Sînt vinovat că am rîvnit / Mereu numai la bun oprit...***, s. n.] Ca o veritabilă postură titaniană, situarea în opoziţie răzvrătită faţă de toate, faţă de condiţia de „rob"(*cătuşa, lanţurile* se transformă în instrumente ale libertăţii, în chei ale simbolicei temniţe existenţiale) culminează cu înfruntarea lui Dumnezeu: „Cercasem eu, cu arcul meu, / Să te răstorn pe tine, Dumnezeu! / Tîlhar de ceruri, îmi făcui solia / Să-ţi jefuiesc cu vulturii Tăria." Pe măsura **sacrilegiului** este verdictul: "Dar eu, rîvnind în taină la lucrurile toate, / Ţi-am auzit cuvîntul zicînd că nu se poate."

Nu doar ***Psalmii*** cunosc zbuciumul lămurit al fiinţei, în luptă cu un cer care se închide. Poeziile apropiate ca simbolică metaforică şi ideaţie păstrează „verticala" aspiraţiei şi fiorul funest al apropierii de limita temută. Poetul se ştie chinuit de tentaţia rea: „Ce demon am, ce sorţi, ce ţară? / Şi pentru ce pămîntu-ntreg / Mai strîmt decît boltita mea cămară?" (***Pe ploaie***) Aceeaşi voinţă a evadării din „odaia" strivitoare, *analogon* al terestrităţii înseşi, dictează imaginilor din poemul în distihuri ***Între două nopţi***: „Mi-am împlîntat lopata tăioasă în odaie. / Afară bătea vîntul. Afară era ploaie. // Şi mi-am săpat odaia departe subt pămînt. / Afară bătea ploaia. Afară era vînt. // (...) S-a ridicat la geamuri pămîntul pînă sus. / Cît lumea-i era piscul şi-n pisc plîngea Isus." Poezia e construită aproape pe două „voci". Una **continuă**, a trudnicului mers spre adîncuri, în vederea unui explicit **excelsior**

(dislocat, pămîntul săpat, semnificînd **căutarea** ce capătă materialitate, **„urcă" pînă sus**, „cît lumea"), apare în versul prim al distihurilor şi corespunde **eului**. În al doilea vers, pare să răsune mai degrabă impersonala indiferenţă a firii la suferinţele şi rîvna celui dintîi. „Afară bătea vîntul. Afară era ploaie." Reţinem sunetul ritmic al unui sugerat, parcă, metronom cosmic. Cezura, pauza care desparte versul la jumătate, este cea mai însemnată în acest efect auditiv. Structura particulară a celor două versuri, între care al doilea punctează sonor prin cele două emistihuri, trimite spre acelaşi **face-à-face** inegal, în care omul rămîne să-şi contemple neputinţa, în absoluta singurătate. La sugestia „indiferenţei" exterioare, cosmice, contribuie şi elementele interşanjate, de la un vers la altul: ploaie / vînt; vînt / ploaie (amintind de „catargele" eminesciene pierdute în bătaia eternă a valurilor / vînturilor).

Arghezi are resurse neistovite. Din aceeaşi energie cresc vocea răzvrătirii scrîşnite, lamentaţia („Tare sînt singur, Doamne, şi pieziş..."), sau, altunde, obida înfrîngerii în faţa unei instanţe dumnezeieşti care, pe măsura *fervorii*, inspiră şi *veninul asaltului*. „Eşti visul meu din toate cel frumos / Şi nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă", versuri care denotă umilitatea şi supunerea, sînt răsturnate de un strigăt exasperat: „Vreau să te pipăi şi să urlu: «Este!»"

Pentru Nicolae Balotă, „în toţi Psalmii poetului răsună acelaşi apel, aceeaşi chemare către cel nenumit. Aşteptarea, pînda, asaltul sînt ipostaze ale acestui apel. Cel ce cheamă este omul cuvîntului, al logosului, deci al cunoaşterii. Aceasta ne ajută să interpretăm patosul *vederii*, atît de specific poetului nostru, ca pe o voinţă de cuprindere cognitivă. A crede înseamnă, însă, a recunoaşte, a înţelege, a accepta fără să vezi. Or, ceea ce pretinde Psalmistul arghezian nu este harul spiritual al credinţei, ci faptul material, nemijlocit, al vederii, al pipăirii."[3]

Psalmul dramaticelor oscilaţii reface în mic harta simbolică a gesticulaţiei din toate celelalte poeme: „***Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere***". Aşa cum sună, ca în confesional, „mărturisirea" pare a şterge contrastele, versul este perceput aproape ilogic, în surdina vocii plecate. Cititorul are impulsul să-l citească pe „şi" într-un lanţ logic şi nu invers, ca în disjuncta semnificaţie a determinantului (în zgomot **sau** în tăcere).

Vrem să spunem că figura se naşte mai curînd cu forţa **oximoronului**, în care ambele secvenţe, disjuncte logic, se supun *citirii- împreună*. Ca într-o *nouă*, înţeleasă, acceptată realitate, care este o ipostază a umanului şi a relaţiei cu divinitatea sa. Verbul însuşi este ambiguu, cum poetic-ambiguă este şi contopirea semnalată mai sus, între „zgomot" şi „tăcere". *A drămui*, a împărţi, a fărîmiţa, a păstra pentru sine grijuliu, a se zgîrci la împărţire, a da cu parcimonie, a lua cu parcimonie, a cerceta pe fişii, a lua cîte o fărîmă, sau... a se împărtăşi, *cuminecare,* rupînd din trupul abstract şi în acelaşi timp concret al lui Dumnezeu? Toate aceste posibilităţi, încurajate în *diferenţele lor concurente* de natura contradictorie a celorlalte motive poetice, se pot actualiza în imaginea implicată a unui eu nehotărît şi pătimaş, ascunzîndu-şi după voinţa orgolioasă teama de blasfemie, iar după îndrăzneala înaltă, ardoarea devoţiunii: „Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere / Şi te pîndesc în timp, ca pe vînat, / Să văd: eşti şoimul meu cel căutat? / Să te ucid? Sau să-ngenunchi a cere. // Pentru credinţă sau pentru tăgadă, / Te caut dîrz şi fără de folos."

Polarizarea atitudinilor este chiar „marca" spiritului arghezian, antinomic. Psalmistul nu se poate abţine nici de la slăvirea celui pe care îl caută, nici de la disperata grăbire cu care pune la îndoială realitatea propriei simţiri, spre a-şi putea găsi un drum. În fond, credinţă sau „tăgadă", amîndouă au nevoie, întîi, de conştiinţa existenţei divine! Tăgăduirea, după cum o arată logica versului, nu se îndreaptă spre ceva inexistent. Toată forţa discursului tulburat al psalmistului se revarsă ca într-o matrice, justificată doar de „prezenţa" instanţei interlocutoare. Poetul dă „trup" acestei prezenţe, construind-o în monologul lui, întrerupt de oscilaţii, punctat de interogaţii directe şi avînd logică doar dacă acceptăm că toate formele adresării nu reduc, ci din contră, dau contur ideii de interlocutor transcendent.

Poetul doreşte să cunoască *în credinţă* pe Dumnezeu, neîmpărţit, psalmistul doreşte ca divinitatea să-i curme căutarea, tentaţia interogativă şi imboldul apropierii, prin toată „ceaţa" cognitivă, lumească. O ivire neaşteptată a motivului *înălţării căutătoare* spre Dumnezeu, acelaşi în esenţă cu **toposul piscului**, conferă eului simbolică vegetală: „Ca să te-ating, tîrîş pe rădăcină, / De zeci de ori am dat cîte-o tulpină, / În cîmp, în dîmb, în rîpi şi-n pisc, / Viu cînd mă

urc şi trist cînd iar mă isc." Prin remarcabila consecvenţă a logicii imaginarului poetic, „suişul" ne arată şi aici, ca şi în ceilalţi *Psalmi*, irepresibila pornire („*Viu* cînd mă urc"), marcată însă de „tristeţea" naşterii repetate, întru aceeaşi condiţie („*Trist* cînd *iar* mă isc"). Deşi poate părea inedită, metafora revine la motivul căutării mereu reîncepute. Mai plastic decît în alte poeme ale *ascensiunii* („tîrîşul", „rîpile" apar ca motive ale trudei necesare *elevării*, *transformării spirituale*, şi în **artele poetice**, cum primul ne-o arată **Testament**), imaginea se ramifică alegoric: „Am fost un pai şi am răzbit în munte, / Molift înalt şi mîndru că pui punte / Pe creştete, din lume către veac. / Şi-am ascultat bătaia-i de tic-tac. // Hrănit cu piatră şi-adăpat cu vînt, / De-a fi-n vecii o streajă mă-nspăimînt. / Mi-e foame de nisip şi lut / Şi dor de apele din care n-am băut."

Asceza, solitudinea ipostazei de veşnic întrebător (simbolizat de înălţarea vegetală), de a fi pentru totdeauna „streajă", determină „ruga" psalmistului: „M-aş umili acum şi m-aş ruga: / Întoarce-mă, de sus, din calea mea. / Mută-mi din ceaţă mîna ce-au strivit-o munţii / Şi, adunată, du-mi-o-n dreptul frunţii." [*Ca să te-ating, tîrîş pe rădăcină...*]

Metafora vegetală se citeşte şi în [*Tare sînt singur, Doamne, şi pieziş!...*], poem al plîngerii în pustie. Ideea poetică reia metafora **„strajei"**: „Nalt candelabru, strajă la hotare, / Stelele vin şi se aprind pe rînd / În ramurile-ntinse pe altare – / Şi te slujesc; dar, Doamne, pînă cînd?" Preţul acestei devoţiuni este secătuirea de viaţă, lipsa rodului şi a sensului existenţei în afara celeilalte compensaţii, divine: „Copac pribeag uitat în cîmpie, / Cu fruct amar şi cu frunziş / Ţepos şi aspru-n îndîrjire vie." Tînjirea, în lipsa semnului divin, este omenească, în ordinea firii: „Tînjesc ca pasărea ciripitoare / Să se oprească-n drum, / Să cînte-n mine şi să zboare / Prin umbra mea de fum. // Aştept crîmpeie mici de gingăşie, / Cîntece mici de vrăbii şi lăstun / Să mi se dea şi mie, / Ca pomilor de rod cu gustul bun. // Nu am nectare roze de dulceaţă, / Nici chiar aroma primei agurizi, / Şi **prins adînc între vecii şi ceaţă**, / Nu-mi stau pe coajă moile omizi. // (...) De-a fi-nflorit numai cu focuri sfinte / Şi de-a rodi metale, doar, pătruns / De grelele porunci şi-nvăţăminte, / Poate că, Doamne, mi-este de ajuns. // În rostul meu tu m-ai lăsat uitării / Şi mă muncesc din rădăcini şi sînger. / Trimite, Doamne, semnul depărtării, / Din cînd în cînd cîte un pui de înger."(*s. n.*)

Sensul întrucîtva abscons al metaforei „**a rodi metale**"se luminează, în context, prin opoziția cu veritabilul rod, viețuitor, iar dintre posibilitățile mai generale de sugestie, nu trebuie lăsată deoparte semnificația alchimică, a căutării pietrei filosofale. Devotul a acceptat să tenteze la rodul spiritual, simbolizat de piatra filosofală. De aici, metafora. O comparație (pe ideea *vieții* refuzate) cu Hyperion, cel care din „regnul divin" tînjește la o „murire" vie, pămîntească, pentru „ora" de timp pieritor – la fel de „pătruns" și el de „grelele porunci și-nvățăminte" demiurgice care i-o refuză – ar pune în lumină situația de „interval" în care se găsește eul arghezian. Lăsînd viața pentru a rîvni cerul, semnul Demiurgului, omul ascezei spirituale trebuie să înfrunte și exilul lumesc și tăcerea divină.

O tratare diferită, dar previzibilă, a motivului **rodului**, se produce în [***Ruga mea e fără cuvinte***...]. Așteptarea „rodului" divin, care să umple ființa, este expresia poemului acestuia, în care atitudinea reverențioasă a psalmistului înlocuiește accentele tragice ale celorlalte texte: „Sufletul meu, deschis ca șapte cupe, / Așteaptă o ivire din cristal, / Pe un ștergar cu brîie cu lumină. // Spune tu, Noapte, martor de smarald, / În care-anume floare și tulpină / Dospește sucul fructului Său cald? // Gătită masa pentru cină, / Rămîne pusă de la prînz. / Sînt, Doamne, prejmuit ca o grădină, / În care paște-un mînz."

O fericire împlinită încoronează acest imn. Spre deosebire de accepțiile frecvente ale metaforelor „prejmuirii", spre deosebire de imaginea copacului „pribeag", aici se naște sensul luminos al apropierii mistice. Atitudinea este o ipostază din cele posibile, una din „vocile" psalmistului. O „cale" pe lîngă aceea rațională, a dorinței înțelegerii, ca într-o postură cum e aceasta: „Ca mintea mea să poată să-nțeleagă..."

Note

[1] I. Negoițescu, *op. cit.*, p. 271.

[2] *Ibidem*, p. 273.

[3] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 176.

NUMĂRUL DE AUR

Între poeții secolului al XX-lea, literatura română numără o voce singulară, inedită în „timbrul" ei căutat și inimitabilă în logica de profunzime a discursului liric. Apariția acestui „gen" care a rămas să se „reprezinte" singur între alte formule (mai cuprinzătoare în privința adepților) nu se leagă, așadar, de o „modă" poetică. Ion Barbu este un artist „self made", în a cărui biografie artistică hazardul pare provocat nu o dată. „Provocat" vrea să însemne, întîi, decizia de a scrie poezie, într-un moment de absolută încercare, neprecedat de nimic asemănător. „Pariul" cu prietenul Tudor Vianu, evocat cu umor de poet, a semnat nașterea unei poezii „conștiente" de natura experimentală a gestului. Creația nu vine, însă, pe un teren neutru. Barbu este un tînăr cîștigat deopotrivă de matematici și literatură, un cititor pasional (sic), apt de dovezile cele mai intense de atașament. De la iubirea pentru Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Rilke, Rimbaud, Mallarmé și pînă la „capitularea" fără rezerve în fața scrisului „matein", afinitățile elective ale poetului sînt cunoscute și nu lipsite de consecințe sau înrîuriri în ordinea operei.

Originalitatea liricii sale se vădește la intersecția planului poetic cu acela intertextual matematic. Poezia nu este dependentă de „soluția" literară Mallarmé, își reclamă doar un gen proxim și demonstrează fericit aptitudinea limbii române „poetice" de a construi pe această cale, a „cleștarului" gîndirii îmbrățișat în forma desăvîrșită. Ion Barbu este, pe de altă parte, un vizionar (ca și Paul Valéry) în privința „intertextualității" poezie – matematică, fiind convins de legături care vădesc aspirația de a da „expresia" ultimă, pură, a „ecuației" existentului, a liniilor lui esențiale, profunde. Invizibile geniului profan, inaccesibile înțelegerii comune, înțelesurile ultime, ireductibile, ale „lumii" tentează atît pe căutătorul de legi universale, în geometrie, cît și

pe acela care proiectează (nu atît lumea „ajunsă într-o Carte", vis mallarméan, cît) ridicarea creației la demnitatea unei perfecțiuni a actului, abstras din „contingentul" condamnabil („Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste...").

Arta sa poetică se fondează pe dubla motivare a „actelor" lirei: întîi, platoniciana oglindire (hieratică) a contingentului în forma superioară a Ideii („Intrată prin oglindă în *mîntuit azur*"...), aceea care salvează „purificînd", desfăcînd materialitatea lumii și proiectînd-o pe „ecranul"(oglinda, sau mai degrabă „ochianul" barbian) al înțelegerii poetice, adică al viziunii/revelației, sau al *cunoașterii poetice*. În același timp, poezia se manifestă ca *„joc secund"*, limbaj/cod „deviat", artificial, „nefiresc ca un ochian", formă demiurgică prin care se „percepe" o alcătuire „supramuzicală" a firii, un univers în perfectă „inteligibilitate": descrierea trimite la *ordine*, la o „paradigmă" pe care poetul demiurg o „smulge" existentului amorf, pluriform, accidental.

Poezia lui Barbu „răstoarnă" alcătuirea mundană, supunînd-o „legilor" cîntului, *inverse*, contrare aleatoriului („...însumarea/ De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi"). Formal, poezia „cucerește" puritatea pe de o parte din refuzul descripției contingente (fiind, mereu, nu **vedere**, ci **viziune**); pe de altă parte, prin „gestul" desăvîrșit („închis") al limbajului, semnificînd perfecțiunea (ca în poemul *Grup*). Acesta se dezleagă, la rîndu-i, de toată zgura verbală, pentru a se opri la expresia „claritații iraționale", „închisă" în „rostirea minimă". **„Jocul secund"** devine puritatea dobîndită *per speculum* (metafora oglindirii, urmărită de imaginile „cristalografiei", „înghețului", de acele „geometrii" naturale ale formei perfecte, în toate referirile teoretice ale autorului) a poeziei („*Tăind* pe înecarea cirezilor agreste/ În *grupurile apei*, un *joc secund*, mai pur"): irealitatea lumii din oglindă corespunde purificării poetice, abstrase din universul tangibil, sensibil, material.

La fel, actul poetic se distinge din situarea contrastivă a „polilor"cunoașterii: nu „zenit", ci „nadir latent", adică „înălțimea" adîncului, forma inversată a „înaltului" lumesc și transcendent, un fel de „minus cunoaștere" blagiană, *mutatis mutandi*. Semnificația predominantă este strîns legată de acea „răsturnare" a ordinii mundanului și de „clarificarea" poetică, sublimare a sensurilor „profunde", ocultate,

ale existentului. Poezia re-conferă lumii alcătuirea înțeleasă drept *kosmos*, (ordine, sens), iar nu „nedemn pământ", în orbita înșelătoare a căruia totul se relativizează („De ziuă, fînul razelor înșală..."). În 1927, autorul scria în „*Viața literară*": „...Fatal trebuie să facem și noi concurență demiurgului prin imaginarea unor lumi probabile". Se face referire aici la *cosmologia* poetică (viziune poetică asupra alcătuirii cosmosului și, deci, a vieții), pe care poeme ca *Oul dogmatic*, *Ritmuri pentru nunțile necesare*, *Uvedenrode* și arta poetică [*Din ceas dedus...*] au definit-o.

Ion Barbu, cel fascinat de „restrînsele perfecțiuni poliedrale" aflate în concepția lui Platon, visează o poezie pură, eliberată de lesturile sentimentalismului banal, de pitorescul expresiei care poate ține loc de Idee, pură de legăturile tradiționale cu un *Ich lyrik* convulsionat, redus, constrîns de propria-i determinare la expresie personală, individual-condiționată etc.

Poezia lui Ion Barbu este prin ea însăși o demonstrație a „purificării" poetice pînă la stadiul în care nu va mai reflecta decît „imaginea" de-materializată a gîndirii, în simboluri ale spiritului, dominator, și într-o **formă proprie** care ridică genul la originile lui **aedice** („**rapsodică**", după cum a decretat poetul în mai multe rînduri). „Lecția" matematicii este deopotrivă una de filosofie a creației și de asumare a unei „căi regale" către expresia Ideii. Cine urmărește logica textelor teoretice ale lui Ion Barbu va regăsi unitatea de viziune în privința procesului *creator* matematic și poetic. Matematicianul care a îmbrăcat toga poetului se arată fascinat, în ambele ipostaze, de o primă „frumusețe": să o numim *expresia minimă*. Recunoaștem aici exigențele „discursului" matematic.

Fără a fi formă *à loisir*, poezia pare a fi desfătare a vorbirii, răgaz creator în hotarul (și împotriva) obișnuitului discursului, a normei, a banalului. Sensul ei „elitar" în privința uzului comun al cuvîntului nu implică însă, întotdeauna, economia discursivă, exigența reducerii la maximum a expresiei, pînă la ultima formă care păstrează (și naște, prin însuși exercițiul „ascetic" al cuvîntului) **Sensul** visat, ireductibil, invariant.

Poezia „pură" se naşte din arta condensării şi refuzul „accidentului", particularului. Prin astfel de exigenţe îşi găseşte teritoriul simbolic apropiat de geometrie. Decurge şi de aici obsesia creatoare a poetului pentru existenţa de profunzime a lumii, pentru natura „primordială", a fundamentelor ei. (Le-a numit, poetul, „restrînsele perfecţiuni poliedrale", adică acele „componente geometrice primare pe care Platon îmtemeia, în *Timaios*, cele patru elemente primordiale": „tipar şi realitate geometrică elementară, instituind structura de profunzime a universului în viziunea unei prime Grecii, clasice, la al cărei geometrism magic s-ar raporta universul *Jocului secund*"[1].

Pentru Ion Barbu, operaţia poetică implică „starea" gîndirii care, creînd, esenţializează şi în acelaşi timp exprimă extazul creaţiei. (Scriind despre unul dintre geniile matematicii, Barbu pare a vorbi despre un poet: „Ceea ce Hilbert caută în matematică e dificultatea şi învingerea ei, pentru a crea într-însul acea beţie specială, castă şi înlănţuitoare ca un opium: starea de geometrie"). În acelaşi timp, poezia îşi apără o autonomie constitutivă, care o distinge de alte modalităţi de existenţă a „vieţii spiritului"; ea nu încetează a fi **„vis şi extaz"**, *revelaţie*: „Poezia e **autonomă** (...). Nu prin voinţa poetului de a o sustrage accidentului, ci prin specialitatea universului ei. Am mai vorbit (...) de acea **curăţie de grup cristalografic a ceea ce este: ardere imobilă şi neprihănit îngheţ** — versul"[2]; „Fiind o **atitudine de vis şi extaz**, poezia trece pe deasupra oricărui accident" (*s. n.*).[3]

Printre preferinţele literare ale poetului („Am o singură evlavie: Edgar Poe şi trei admiraţii: Mallarmé, Rilke, Rimbaud") se numără poezia *Stanţelor* lui Jean Moréas. Textul unei conferinţe dedicate „elinului" are semnificaţia unei arte poetice proprii, într-atît de limpede şi decis sînt puse în relief valorile îmbrăţişate în *opera* confratelui (**„ilustrarea celei mai pure poezii"**). Convingerea lui Barbu este că „Moréas cel din *Stanţe"* desăvîrşeşte o „reformă poetică", bazată pe cea anterioară, a lui Poe. În vreme însă ce „opera critică" a lui Poe divulgă „procedee de atelier", privitoare la versificaţie, iar domeniul poeticului este extins la „întregul suflet", apărînd ca o „colecţie de probleme psihologice", o „metodologie lirică", reforma lui Moréas „corespunde unui moment mai dezvoltat al conştiinţei critice" (evidenţiind, ca şi în

cazul matematicianului David Hilbert, față de predecesori, „o problemă de fundamentare autonomă, o problemă de purism")[4]. „A funda axiomatic și a delimita domeniul" reprezintă pentru Barbu cerințele prime atît pentru matematici, cît și pentru poezie. Rămînînd la stadiul de descriere a „compoziției poetice", Poe adunase premisele unei „metodologii lirice", în care aglutinase indistinct chestiuni de „psihologie" (domeniul întreg al sufletului, adică, domeniul lirismului). Nu procedase ca „un **purist**, ca un **abstractor**", ceea ce ar fi necesitat **„purificare și reducție"**, aidoma căii „puriste" din matematicile „noului Euclide", Hilbert, din chiar anul *Stanțelor*, 1899. **Gîndire axiomatică** /vs/ preocupare **„metodologică"**, aceasta este diferența specifică și între „reforma Moréas" și cea a lui Poe, și între matematicienii anului 1900 și cei de dinaintea lor.

„Pentru Moréas, matca oricărei poezii este lira; nu lira materială, ci o anumită atitudine rapsodică.

O dată evocată, din această liră originală derivă un anumit număr de operațiuni aedice, de rituri proprii aedului, care constituie domeniul poeziei. Efectele orgii romantice sau ale orchestrei simboliste sînt exilate din această strictă întocmire. Mai trec doar adierile compatibile cu dublul tetracord al stanței papadiamantopoline" (moréasiene). Cu Moréas, poezia „se întoarce la Alceu". Nu altceva decît, în viziunea lui Barbu, „emul al enunțului matematic", poezia acestuia „se înveșmîntă în aceeași frumusețe canonică, datorită nu știu cărei celebrități sumare, unei arte mai general concepută – a **teoremei.** Emoția e mai profundă și agravată parcă de densitatea pe care i-o conferă o **formă avară**" (*expresia minimă*, n. n.). Efectele „formei", creînd o muzicalitate opusă celei simboliste, sînt văzute de Barbu în filiație nietzscheană: „Muzicalitatea ei devine acea arhitectonică sonoră despre care vorbea Nietzsche: contrariul vlăguitelor simfonii simboliste. Stanța devine o succesiune de intervale inteligibile, comensurabile: **pure**, într-un cuvînt." (Se cuvine să amintim că „arta teoremei", îmbrățișată cu entuziasm de creatorul *Jocului secund*, este invocată în mai multe rînduri chiar de poet, ca fiind aceea de a spune cît mai multe într-un minimum de expresie). Cu Moréas, „cunoaștem, în fine, esența înaripată care încoronează uneori această lume de reminiscențe, și pe

care o identifica Platon cu *Poesis*-ul." Cu o concluzie care sună cunoscut, Barbu identifică domeniul poeziei nu cu „sufletul integral", ci cu acea „zonă privilegiată, unde răsună actele lirei. Este locul oricărei frumuseți inteligibile: înțelegerea pură, onoarea geometrilor". Geometria apare, astfel, „ca metodă proprie a epurării, prin care se neagă condiția negativă a «**nedemnului pământ**». I se poate atribui, deci – conchide Al. Paleologu – un caracter soteriologic".[5]

Ion Barbu salută, în fond, pe cel care, ca și el mai tîrziu, „în plină eroare romană" (adică poetică parnasiană) se decide pentru o poezie „eliberată de legăturile timpului și ale spațiului, avînd drept cadru adevărat acel «topos atopos» al anticilor". Moréas este „mult mai pur" decît Mallarmé și Valéry!: „Pur, mai întîi prin alegerea profund gîndită a simbolurilor lui: sămînța, floarea, luna și lira". Spre deosebire de Moréas „cel din *Syrte*", care versificase pe același „material", dar stîngace, împovărat de „tot calabalîcul simbolist", de mister și atmosferă satanistă, decor „wagnerian de carton" etc., cel din *Stanțe* va concentra, va esențializa, atingînd „limitele stilizării". Impresia, „elevat artistică", este „a unei existențe ***simplificată și reprezentată***" (s. n.). Dincolo de exigențele formale – deduse încă o dată din această prețuire –, ceea ce impune cititorului afin Barbu este însă nucleul ***ermetic/hermetic*** al poeziei moréasiene. Simbolurile „profund gîndite", menite a „figura" traseele hermetice ale „înțelegerii" lumii, dețin, ca și în poezia lui Ion Barbu, locul esențial. Ermetismul nu e dat de dificultățile datelor mitologice (pe care „le pot rezolva dicționarele"), „nici de cele provocate de ***concentrarea extremă a strofelor, din care orice tranziție este izgonită***" (s.n.). Unul singur este veritabil: „acel copleșitor curent de gînduri și emoții orfice". Ca și la Barbu, simbolurile poetice trimit la misterele eleusinice, la succesiunea viață-moarte-"nuntă subterană"-renaștere. Poetul distinge în *Stanțe*: „succesiunea anotimpurilor, îmbucătățirea lui Dionysos în peisaj", misterul germinării, prezente ca la un „adevărat inițiat, gîfîind pe drumul care-ajunge de la Cefis la Eleusis". În fine, pe exact aceeași linie simbolică a definirii, de această dată, a naturii inspirației, a poeziei înseși, Ion Barbu exprimă în aceleași cuvinte natura poeziei lui Moréas: „Această miere atică, atît de nouă, pe care-o aduce poeziei franceze, e

mai degrabă *spicul triptolemic*: propria cunoaştere a unei *Grecii mai profunde*, pe care numai geniul lui Nietzsche ar fi ştiut s-o pătrundă". (s. n.) (A se compara cu: „Helada la care aderasem acum zece ani era Helada lui Nietzsche: Elanul, cutreierînd dinamic fiinţele şi ridicînd extatic un cer platonician." Diferită, adică, în esenţă, de cea „academică, decorativă", simbolul inspiraţiei veritabil parnasiene. Această „Grecie", „mai profundă", este calea iniţiatică, în misterele *Fiinţei*, iar nu ale *fiinţelor*. „Elanul" este acelaşi cu „Fiinţa", în versiunile de titlu ale unuia şi aceluiaşi poem.)

Explicite apar trimiterile la statutul *iniţiatic* al *simbolurilor*, organizate în ambele opere pentru a defini „momentele dinamicii interioare în biografia Fiinţei, momente cînd individualul se destramă pentru ca existenţa eternă să se realizeze pe sine prin forma lui trecătoare, mereu sacrificată. Lumea lui Barbu e de aceea un spaţiu al metamorfozelor, în care înfăţişările tranzitorii ale Fiinţei îşi trăiesc, dureros sau extatic, trans-figurarea".[6] Formele acestor transfigurări marchează ipostazele Fiinţei: „increat – creaţiune; viaţă – moarte; moarte – resurecţie"(*ibidem*). *Spicul* este cel orfic, întîlnit în ciclul ermetic (*Lemn sfînt*), element al ritului eleusinic: „Revelaţia eleusinică e aceea a ciclicei renaşteri, întrupată simbolic într-un *spic de grîu*, rod al *nunţii subterane*, prezentat de hierofant în tăcere (...) ca supremă taină, în cadrul ultimului moment al ritului secret (*epopteia*)".[7]

În 1930, anul apariţiei volumului *Joc secund*, Ion Barbu nu mai era un debutant. Începuturile poetice ale matematicianului Dan Barbilian datează de mai bine de un deceniu, din 1918, în revista „*Literatorul*", a lui Alexandru Macedonski (cu poezia *Fiinţa*). Membru ex-centric, dar răsfăţat, oarecum, al grupării lui E. Lovinescu, *Sburătorul*, Ion Barbu este publicat în revista omonimă, din 1919, cu poemele primei perioade. Văzute de mulţi drept „parnasiene", poeziile recuzate de autor la alcătuirea volumului poartă amprenta unei inspiraţii care va apărea ca o formă departe de exigenţele literare ale poetului de peste un deceniu. În 1925, la patru ani de la apariţia, fără ştirea şi girul autorului, a unui poem/ plachetă cu... destinatar confundat (*După melci*, 1921, editat ca

operă pentru copii, cu ilustrații specifice), Ion Barbu figurează în culegerea lui I. Pillat și Perpessicius, *Antologia poeților de azi*.

După apariția în volum (*Joc secund*, 1930) a poemelor din **ciclul ermetic**: *[Din ceas dedus...]*, *Timbru*, *Mod*, *Grup* etc., din **faza de tranziție**: *Uvedenrode*, *Ritmuri pentru nunțile necesare*, *Riga Crypto și lapona Enigel*, *Oul dogmatic* și din **ciclul baladic-oriental**: *Isarlîk*, *Nastratin Hogea la Isarlîk*, *Domnișoara Hus*, *In memoriam*, I. Barbu mai publică *Veghea lui Roderick Usher*, numită de el *Parafrază* (situație de intertext declarat, față de *Prăbușirea casei Usher*, de Edgar Poe), în deschiderea volumului de versuri al lui Dan Botta, *Eulalii*, 1931. (Prefațarea – chiar dacă neobișnuită – nu este întîmplătoare, pentru că influența lui Barbu este directă în poezia lui Dan Botta).

Etapele poeziei lui Ion Barbu au fost fixate și s-au bucurat de notorietate critică, în pofida unor discuții colaterale, care l-au avut uneori drept participant pe autorul însuși. Ceea ce e de remarcat, în urma unor astfel de „așezări", precizări terminologice necesare (pe bună dreptate, Barbu respinge calificarea de „șaradistă", dată ultimei perioade de creație, caracteristică enunțată, în fapt „colportată" de intervievatorul Felix Aderca) este persistența unor formulări „axiologice", fundamentate poetic, ale „vîrstelor" poeziei barbiene. **Tudor Vianu** este cel dintîi exeget și cel care a „fixat" anumite formule memorabile. Poezia **„parnasiană"**, **„baladic-orientală"**, **„ermetică"** constituie cele trei secvențe definitorii (cel puțin în domeniul expresivității individualizatoare, dacă nu în acela de profunzime) ale operei matematicianului convertit (temporar) la „modul intelectual al lirei". Scriitorul însuși a „subscris" la această definire a „vîrstelor" poetice, adoptînd drept „model" simbolica Grecie (tipar simbolic, paradigmă), ipostaziată în trei „forme" esențiale: întîi, „Helada lui Nietzsche", aducînd cu ea tema Ființei, „cutreierînd" formele perisabile ale indefinitelor ei întrupări (faza „parnasiană"). O Grecie mai „directă, mai puțin filologică" pentru a doua etapă (în fapt, din nou „simplă ipoteză morală", recunoscută în „pitorescul și umorul balcanic": o „ultimă Grecie"): apariția temei somnului și a morții, „sondagiile în structura nevăzută a existenței" salvează poezia de „literatura de

pitoresc şi de pastişul folcloric" (etapa balcanică). În fine, simbolurile ultimei perioade trimit la „un elinism de decadenţă" (incursiunea „în sfînta rază a Alexandriei", lumea iniţierilor în misterele esoterice): tema „transcendentă" din *Ritmuri pentru nunţile necesare*, de pildă, se adaugă altor motive esoterice detaliate de poet în interviul acordat. Peste natura *conţinutului poetic*, o importantă caracteristică *formală*: „La *această puritate aeriană*, în care poeţii englezi se aşează, pare-se, toţi, urmînd un singur instinct, al *Cîntului*, vream să invit poezia noastră. În certitudinea liberă a *lirismului omogen*, instruind de *lucrurile esenţiale*..." (s. n.)

Dacă **„insolubilitatea în aer"**, cum definea poetul (pe urmele unui vers celebru din Verlaine: ***„Plus vague et plus soluble dans l'air"***, din a sa *Art poétique*) elementul caracteristic al poeziei (mai precis al *imaginilor* poeziei de început) nu-l va face să fie mîndru, mai tîrziu, de producţiunile sale, natura **muzicală** a celorlalte două maniere poetice se va apropia mai sensibil de idealurile în materie ale poetului. Din acest punct de vedere, „o extremală" a „producţiunii poetice" – pe linia, aşadar, a muzicalităţii de o puritate mereu visată – se arată a fi textul *Uvedenrode*, amestec de „mister" şi incantaţie, de simboluri orfice, care se topesc în imaginea unei cosmogonii/cosmologii specifice: geneza lumii şi a Cîntului într-o singură „nuntă"/naştere din faldurile Increatului („rîpa Uvedenrode"). În acelaşi timp, „lucrurile esenţiale" se numără printre etapele procesului orfico-mistic al morţii întru renaştere – ale scenariilor eleusinice, sau în alte embleme ale spiritului cîştigat de mistica în tradiţie neoplatoniciană.[8]

Între cele trei „etape" ale creaţiei se pot pune în relief diferenţe de lexic poetic, de amploare textuală şi de retorică, de „tematică" aparentă. Este limpede că în cele trei „modele" de mai sus se integrează, caracteristic: un poem „parnasian" precum *Copacul* (aspiraţie vegetală către cufundarea în marea „opalină" a înaltului. Numai natura nonantropomorfă a motivului ar sta în calea numirii directe a atitudinii drept avînt dionisiac, aşadar un *topos* străin parnasianismului veritabil); o **„baladă"** precum *Riga Crypto şi lapona Enigel*, unde caracterul narativ, caracteristic majorităţii poemelor lungi ale celei de-a doua

perioade, îmbracă o schemă, o structură mitopoetică barbiană, privitoare la aceeaşi concepţie a „nunţii"simbolice - aici, refuzate; *Oul dogmatic*, *Ritmuri pentru nunţile necesare*, sau poemul care a dat nume grupajului de tranziţie către ultima etapă – *Uvedenrode*; iar, nu în cele din urmă, **poeticile** [*Din ceas dedus...*], *Timbru*, *Grup* ş. a.- vădind noua „inspiraţie", **ermetică**, a proteicului limbaj poetic.

Pentru destule motive, exegeţii mai noi ai poetului vorbesc despre unitatea de profunzime a operei, dincolo de ceea ce înregistrează expresia poetică de suprafaţă. Marian Papahagi, spre pildă, consideră cele trei trepte lirice „diagrama trecerii de la romantism la poezia modernă".[9] Înregistrînd schema „trinitară" a „manierelor poetice barbiene", Papahagi consideră ultimele etape „două distanţări posibile, în linia primei maniere, însă, faţă de un identificabil romantism de tranziţie". Prima perioadă, cea parnasiană, ar corespunde unui moment al „decadenţei postromantice"[10], iar „fractura" dintre această fază şi celelalte nu ar fi atît de adîncă, dacă se au în vedere reproşurile pe care Barbu le-a făcut contemporanilor, din pricină că nu au „văzut", nu au înţeles „poezia de iubire" – aceea care presupune o tensiune către un ideal şi de aceea se poate identifica, pînă la un punct, cu elanul vitalist şi dionisiac din primele poeme. „Traseul" imagistico-tematic al liricii arată un început marcat de „aspiraţia cosmică" a unor „sălaşuri" pasagere ale Fiinţei. (Să ne amintim că, la Blaga, „elanul" caracteristic este unul al *individualului, consubstanţial materiei cosmice, avînd această conştiinţă,* către topirea în Marele Tot; la Barbu *Fiinţa indivdă* se manifestă în „iubirea" pentru înalt a formelor perisabile, infinite.) Se recunosc aici semnele dinamicii, exaltării nietzscheene. Ar fi vorba, după M. Papahagi, de iubirea „pentru îndepărtat" şi viitor, pentru „tîrziu" şi „înalt"; nu iubire umană, ci iubirea „lucrurilor". Prezenţa *geologicului* în poezia barbiană de început e subsumată acestei teze nietzscheene. În aspiraţia spre înalt şi spre etern, spre „Înalta cumpănă" (*Elan*) este expresia iubirii pentru îndepărtat, motiv în care se află germenii conceptului barbian de *„nuntă"*.[11]

Poezia a suferit cele mai severe decantări, pentru a sta în faţa cititorului nu ca o producţiune comună, ci impregnată de valoarea însăşi

a ideilor în care poetul crede. „Provocarea" este una intelectuală şi în acelaşi timp o invitaţie învăluitoare pentru cunoscător. De la retorica accentuată, „gesticulaţia" largă a *imaginii* şi verbului din prima perioadă, ea încorporează/ experimentează şi – pe acest plan - desăvîrşeşte, ca într-un veritabil proces alchimic, limbajul opulent muzical, pitoresc cu mare ştiinţă, ascunzînd, dincolo de „fabula" balcanică, alte scenarii iniţiatice. Exemplele pentru o a doua „citire", mascată de „scenariul" narativ al unor poeme ca *Nastratin Hogea la Isarlîk*, se află la tot pasul.

Spiritul care traversează opera lui Ion Barbu are preponderent un sens „ocrotit", *secund.* Se revelează (uneori) atît poetului, cît şi cititorului.

Treptele poeziei, ca în *Ritmuri pentru nunţile necesare*, sînt trepte ale **iniţierii** sau ale aflării unor relaţii fundamentale între fenomene, **„acorduri pure"**, cum le numeşte poetul. Cum ***liricul confesiv*** este respins de Ion Barbu, poezia rămîne calea „adevărurilor" desprinse din viziuni şi construcţii **cosmologice,** din scenarii poetice cu vădite rădăcini în doctrine esoterice şi filosofia neoplatoniciană.

Poezie **hermetică** şi **esoterism** sînt, după cum atrage atenţia într-un comentariu asupra poetului Alexandru Paleologu, lucruri diferite. Patronată de Hermes Trismegist, la platonicieni, stăpînul revelaţiilor, zeul cu aripi la picioare, cel care "înfrînge ponderea", direcţia hermetică presupune „mijlocire, tălmăcire, revelaţie". Sensul ascensional al simbolului, reprezentat de aripile lui Hermes, vorbeşte despre desăvîrşire spirituală. **Esoterismul** este reprezentat de caracterul *ritual şi iniţiatic*, neobligatoriu în hermetism.

„Poezia hermetică – scrie Alexandru Paleologu – este expresia unei extreme lucidităţi, care apercepe simultan sensurile primare şi cele secundare şi investeşte cuvîntul cu o funcţie bivalentă şi «anagogică», dîndu-i o sarcină ce o excede pe cea curentă."[12] Natura revelaţiilor ne arată „un poet mistic", de tradiţie neoplatoniciană. Spre deosebire de Valéry, al cărui obiectiv e unul „logic şi profan", al lui Ion Barbu e unul „de extaz mistic".[13]

Ciclul *Isarlîk*, nutrit de concepţia **„lirismului neconfesiv"** (Mircea Scarlat), de „natura ştiinţei comunicate" într-o formă cu aparenţă obiectivată, aduce în faţa cititorului **Lumea Fabulei.**[14] Poezia celei de-a doua perioade (etapa balcanică, sau balcanic–orientală) se serveşte de simbolurile care compun, în maniera **fabulei şi aparent anecdotic**, utopia **Isarlîkului**.

Utopie – întîi pentru că cetatea imaginară („Alba / Dreapta / Isarlîk! // Ruptă din coastă de soare..."), aşezată *„la mijloc de Rău şi Bun"*, este prin excelenţă coagularea vizionară a unei **Idei**. Smulsă determinării temporale, **tipar pur** („simplă ipoteză morală", ca şi „Grecia ultimă", al cărei avatar este), Isarlîk ipostaziază un *topos atopic*, o idealitate perfectă: „Evă cosmică («Ruptă din coastă de soare») – în *Încheiere*, cetate–mireasă («Isarlîk încinsă, Isarlîk mireasă») –, Isarlîk este un paradis ambiguu, un «rai» («Raiul meu, rămîi aşa!») convertit în «raia» («Isarlîk, inima mea, / Dată-n alb ca o raia»)..."[15].

Poetul construieşte în lumina unui paradis aglomerat, populat de imaginile unei lumi de dinaintea **ordinii** (aici, creştine), ca aceea dominată de păgînitatea marelui orb al lui Blaga, Pan. Se explică astfel asocierea spaţiului amintind de homerica, vechea **Troie,** cu „miraculoasa lăsare pe aceste locuri a zăpezii roşii – dreapta, justiţiara turcime", cum a descris-o, într-un interviu acordat lui Felix Aderca, Ion Barbu. Este un fel de a elogia fondul ancenstral, de dinaintea „aşezării" creştinismului. „Justiţiara turcime" va fi reprezentînd reacţia împotriva ordinii (simbolic reprezentate de religia creştină), dar a ordinii mundane în genere. Aşadar, în numele unei constituţii spirituale esenţiale, de natură ideală, pentru că primordială. Ion Barbu credea şi declara:

„La temelia sufletului omului de astăzi zac straturi de păgînitate. De ele făţarnicul se ruşinează, le tăinuieşte cu grijă, îngropîndu-le şi mai tare într-însul, sau le sărăceşte cu dinadins. Nebună ispravă! Aceste funduri sînt bogăţia, demonia naturii noastre şi greutatea e numai să le găsim adevăratul rost.

De ce n-ar fi Poezia rostul, domeniul acestor forţe obscure, precreştine? Lumea cîrmuită de cetele îngereşti e sigur mai dreaptă şi

mai sfîntă decît lumea fabulei. Dar cea din urmă e mai poetică decît cea dintîi." (Ion Barbu, *Cuvînt către poeți*, 1941)

Pentru că nu e vorba, propriu-zis, de un „vis al păgînității", ci de o metaforă a misterului esenței, a demoniei creației, a fondului camuflat de o formă de civilizație nouă, poziția lui Ion Barbu a fost apropiată de Mircea Scarlat, pe bună dreptate, de teoria lui Lucian Blaga privind **„revolta fondului nostru nelatin"**. Criticul observă: „În ciclul *Isarlîk*, Barbu exprima revolta spiritului nostru necreștin, justificîndu-l în plan estetic. Domnișoara Hus este [într-o variantă, *n. n*]

rea, coclită de Apus

(poetul echivalează Apusul cu creștinismul). Văd în acest vers secretul atracției pe care o stîrnea poetului «dreapta, justițiara turcime». Aceasta a favorizat proliferarea forțelor obscure precreștine (și contemporane creștinismului, dar opuse lui), care au culminat în acea poetică lume ai cărei martori de excepție sînt, la noi, Anton Pann și Ion Ghica."[16]

Lumea este însă, desprinsă de orice contingență geografică sau temporală, cea a **„fabulei pure"**. „Durata lumii turce" este de asemenea o utopie fără reazem în timpul concret. „Personajul" care sacralizează acest ***topos*** este Nastratin Hogea. Din alegerea onomastică, cel puțin, se deduce arbitrarul simbolisticii poetice barbiene. Nastratin și-a pierdut calificativele intrate în legendă, de reprezentare hîtră și mobilitate balcanic–humorescă. Acestea au rămas, mai curînd, pentru mulțimea ce-l așteaptă:

Dar ne mîhnești cu-o față prea tristă; hai curînd!
Nu sta pe punte – coabe cu pîntecul flămînd.

Îndemn la ospăț și... convivialitate, glasul Pașii, în numele mulțimii adunate la țărm, ademenește lumește pe ascet:

Noi ți-am adus năutul dorit și sumedenii
De roșcove uscate, și tăvi cu mirodenii.
- Coboară, iscusite bărbat, și ia din plin.

Distanța între mulțime și „corăbier" se „tescuiește" în **tăcerea diferențiatoare**. Este hotarul care-i separă ontologic – pe de o parte asceză spiritualizatoare, pe de alta, existență comună:

Dulceagul glas al pașii muri prin seară lin.
Cum nici un stîlp ori sfoară nu tremura pe punte,
În gîndurile toate, soseau ninsori mărunte
Și unsuroase liniști se tescuiau sub cer.

Momentul este unul al *suspendării* totale, pregătitor pentru sublimul act al ascetului, sfîșietor al tăcerii și... al propriului trup:

Și deslușit, cu plînsul unui tăiș de fier
În împletiri de sîrmă intrat să le deșire,
O frîngere de ghețuri, prin creștete, prin șire,
Prin toată roata gloatei ciulite, răscoli.

Este cutremurarea mulțimii față cu priveliștea **autofagiei**:

Pic lîngă pic, smalț negru, pe barba Lui slei
Un sînge scurt, ca două mustăți adăugite,

Vii, vecinici, din gingia prăselelor cumplite
Albiră dinții-n pulpă intrați, ca un inel.

Sfînt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el.(s.n.)

Semnificația imaginii, de o forță răscolitoare, se leagă, pentru unii, de **refuzul transcendenței**. Închipuind un „inel", cel ce-și este sieși nutriment, autogenerîndu-se simbolic, poate fi asociat și cu miticul Ouroboros, Șarpele alchimic care-și înghite coada. Semn al infinitului și al lui Unu în același timp,[17] reprezintă o posibilă „ideogramă panteistică a Totului, închis în el însuși fără nici un factor transcendent"[18].

O variantă a secvenței așeza mai explicit semantemul unicității:

Ochi orb la daruri, Omul Stingher rupea din el.

Aceeaşi imagine a fost considerată ca înălţînd „deopotrivă, un apel la transcendenţă, fie doar şi ca transparenţă a sensului «închisului» său gest:

Vii, vecinici, din gingia prăselelor cumplite...[19]

Poetul însuşi a „împletit" calea interpretărilor, oprindu-se la natura „caricaturală", grotescă, a imaginii navigatorului – nici Iason, nici Ulise, dar trimiţînd intertextual (şi ambiguu parodic) atît la Lîna de aur a Argonauţilor, cît şi la, prin apelativul odysseic, „iscusitul bărbat":

Ce ruginiri de ape trezite şi ce brîncă
Lăsară fierul rînced şi lemnul buretos?
*În loc de aur, **pieptul acelui trist Argos***
Ducea o lînă verde, de alge năclăite,
Pe cînd la pupă, trase – edec ca nişte vite
Cu ţeasta nămoloasă şi cornuleţe mii,
Treceau în brazda undei şirag de răgălii.(s.n.)

Că apa mării poartă spre ţărm caicul – sicriu, al hogii „revenant" (adevărat mort-viu, strigoi), potrivit zvonului:

... ziceau: „E-nchis supt ape,
Răsfăţul ce nici marea turcească nu-l încape.
Şi uşuratul Hoge, mereu soitariu,
Încheie-acum Bosforul cel limpede-n sicriu,
Cu mîlul giulgi"...

Că Nastratin este un **mort–viu**, un **Ulise eşuat**, un sfînt, un **ascet**, poezia nu decide, dar nici nu infirmă. Comentariul poetului, dintr-o scrisoare către G. Topîrceanu, adaugă o notă la „indecizia", voită, a semnificaţiilor poemei:

„De ce n-aţi încerca să vedeţi în Nastratin fugar, indiferent la darurile turcilor de pe ţărm şi concentrat să-şi roadă ce-i mai rămîne din

carne, – **simbolul caricatural al unui individualism sumbru:** ***apoteoza şi satira*** unei singurătăţi exasperate?" (*s. n.*)

Ordine supramundană, extrasă din timp (tot un fel de ..."Olimp"), acestea sînt coordonatele „lumii" lui Anton Pann, gîndite poetic de Ion Barbu. S-ar spune că, prin „balcanism", poetul nu înţelege o „situare", fie ea şi metaforică, în „raza" unei determinări de ordinul caracteristicilor fundamentale, stratului profund – care compun o identitate cultural/ mental/etnică, ci situarea în însăşi „puritatea aeriană" a ficţiunii. Aşa cum se construia raiul poeziei în viziunea de tinereţe a *Epigonilor* lui M. Eminescu. Poetul oferea o „determinare" oarecum concretă, slăvind timpul şi natura creaţiei înaintaşilor cu o generaţie, dar dincolo de aceasta, ceea ce dădea consistenţă „visului de poet" era *toposul* mitic al cîntului / poeziei aurorale. La Ion Barbu, poemul cu aparenţă esopică este „reprezentare", spectacol al ideii. Înrudirea dintre textele acestei secţiuni şi cele din restul volumului ţine şi de transcendenţa sensurilor în manieră hermetică.

Invers aşezat în volum, după poeziile etapei ermetice, deşi compune faza de tranziţie spre ermetism, ciclul ***Uvedenrode*** cuprinde viziuni accentuat conceptualizatoare. Poemul generic, purtînd titlul misterios, de rezonanţă germanică, sondează tărîmurile **increatului**, spaţio-temporalitate abstractă, predilectă pentru Ion Barbu. „Rîpa" Uvedenrode este **matca** lumii, a Creaţiei Lumii şi a Cîntului (poeziei). Simboluri ale virtualităţii fiinţei, „gasteropodele" trimit (inclusiv freudian) la o arhetipologie simbolică, androginie cosmică anterioară creaţiei, oricărui tip de creaţie:

Suprasexuale
Supramuzicale.

„Ritmurile", de ordinul cosmogoniei, sînt surprinse în „ceasul cristalin", oprit, în proiect:

Gasteropozi!
Mult – limpezi rapsozi,
Moduri de ode
Ceruri eşarfă
Antene în harfă:
Uvedenrode
Peste mode şi timp
Olimp!

În variante, poemul se şi intitulează *Timp înghețat*. „Ordonata spiră" este geometria cosmologiei barbiene. Deodată cu poezia (cîntul), lumea se naşte cosmic:

Din şetrele mari
Apari:
O cal de val
Peste cavală
Cu varul deasupra-n spirală.

(purtînd, deasupra, o... Cale Lactee).

Un „**cerc al Venerii**" vegehează însă şi aici **căderea în Lume** („**Inutil pachet, / Sub** timp **/ Sub** mode **/** În Uvedenrode", *s.n.*), consecutivă actului decăzut de sexualitate:

Încorporată poftă,
Uite o fată:
Lunecă o dată,
Lunecă de două
Ori pînă la nouă,
Ca s-o înfăşori
În fiori uşori,
Pînă-o torci în zale
Gasteropodale;
Pînă cînd, în lente
Antene atente
O cobori...

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Dacă, precum în *Ritmuri pentru nunţile necesare*, Erosul *în/corporat* este degradare („Danţul buf / Cu reverenţe / Ori mecanice cadenţe"), iar elanul specific „inferioară funcţiune biologică, ţinînd de condiţia animalică (...) a «nedemnului pămînt»", la Barbu nu lipseşte „funcţiunea proprie a Eros-ului în înţeles metafizic (...). Funcţiunea Eros-ului se resoarbe la el în Logos (...), ce conduce la contemplare mistică şi extaz." Pentru acelaşi Alexandru Paleologu, forma poetică „Eros – Logos admite, ca şi eros-ul uman, o «însoţire», o «copulaţiune» a făpturilor, dar e una incorporală, ce generează imnuri mistice"[20]:

Suflete-n pătratul zilei se conjugă,
Paşii lor sunt muzici, - imnurile – rugă.

(Poartă)

Poemele *Ritmuri pentru nunţile necesare* şi *Riga Crypto şi lapona Enigel* însufleţesc o ideaţie asemănătoare. „Treptele" iniţiatice, progresive, numite de Ion Barbu **cercuri** sau **roate,** sînt tot atîtea nivele ale elevaţiei către deplina **nuntă spirituală** – cu Soarele. Ele se depărtează, despărţindu-se, de condiţia „nedemnului pămînt", pe care poetul îl desemnează drept constrîngere, limitare conotată fizic: „An al Geei, **închisoare**"; „E **temniţa** în ars, nedemn pămînt" - sună versul conţinînd motivul, în poemul *Grup*. Metafora se foloseşte de simbolurile alchimice şi esoterice, planetare, avînd în subtext ideea apropierii – precum planetele invocate – de centrul universului simbolic barbian, Soarele.

„Interioare", roatele suişului necesar desăvîrşirii sînt: „Roata Venerii / Inimii", „Roata Capului / Mercur", „Roata Soarelui / Marelui". Acestea reprezintă, altfel spus:

Erosul, în accepţia degradat-concupiscentă prin care Barbu vede pornirea speciei: „Brută ce desfaci pripită / Grupul simplu din orbită, / Veneră / Inimă / În undire minimă";

Tărîmul Ideilor pure: „O, Mercur / Frate pur / (...) / Cap clădit / Din val oprit / Sus, pe Veacul împietrit...";

Mirele spiritual (din „balada" *Riga Crypto şi lapona Enigel*), **Soarele** „nuntirii" absolute: „Uite, ia a treia cheie, / Vîr-o-în broasca –

Astartee! – / Şi întoarce-o de un grad, / Unui timp retrograd, / Trage porţile ce ard..."

„Ospăţul" este unul spiritual, **posibil** în viziunea lui Ion Barbu. Soarele, cum a arătat şi Basarab Nicolescu[21], este „mitul central al cosmologiei barbiene". Criticul a citit poemele, raportîndu-le la motivul eminescian al *Luceafărului*, cu accent pe similitudinile intratextului barbian: „Nordica Enigel este întruchiparea «roatei lui Mercur», tărîmul de «gheaţă urgisită» al ideilor pure. Şi Enigel, asemeni Rigăi Crypto, pare supusă unui blestem, care o face să aspire către Soare, fără să fie însă o fiinţă plenar solară (...). Învestit cu trăsăturile esenţiale ale «roatei Venerii», Riga Crypto este «sterp» şi «nărăvaş», neputînd «înflori» (...). În cosmologia barbiană, trecerea prin «roata Venerii», «roata lui Mercur» şi «roata Soarelui» corespunde unor «nunţi necesare». Deci saltul nesăbuit al Rigăi Crypto din «roata Venerii» în «roata Soarelui» este structural imposibil, nebunesc. Mercur se află, precum Enigel, între Venus (Crypto) şi Soare, deci în spaţiul său se vor găsi, disimulat revelate, virtuţile duale, polarizate ale celorlate «roate»."[22]

Tema Somnului, a Morţii, cu irizări speciale în apele „verzi" ale Visului, în „umbra"/ somnul „spornic" al cărnii, sau, dimpotrivă, în „culcuşul" pre-destinat (al) Creaţiei domină în acest ciclu. *Oul dogmatic*, poem al naşterii, le conţine, în acelaşi simbol explicitat poetic, pe amîndouă. „Palat de nuntă şi cavou", oul închide în el – simultan – principiul vieţii şi al morţii, cum şi „sărutul plin" al creaţiei sau al sfîrşitului. „Oul cu plod", forma însăşi a „nunţii" întru existenţă, este sălaşul teribilului „ceasornic fără minutar":

Şi mai ales te înfioară
De acel galben icusar,
Ceasornic fără minutar
Ce singur scrie cînd să moară
Şi ou şi lume. Te-nfioară
De ceasul galben, necesar...
A morţii frunte-acolo-i toată.

Sfîrşitul poemului glorifică însă începutul absolut, virtual, acelaşi „ceas în cristalin", opunîndu-l, ca şi în *Uvedenrode*, „inutilului pachet", „făcutul":

Că vinovat e tot făcutul
Şi sfînt, doar nunta, începutul.

Legătura între etapele operei barbiene este dată de tema naşterii/creaţiei, de momentul suspendat al „proiectului", sălăşluind încă, în „încre(e)at".

„Locuind" în „castelul de gheaţă" al gîndirii, ideea lirică îmbracă forma desăvîrşit muzicală a poemului. Pentru Ion Barbu, ridicarea „la modul intelectual al lirei" conjugă dicţiunea poetică şi vizionarismul abstract. Pe tot parcursul operei, poezia se construieşte ca ipoteză a spiritului, este chiar „oglindirea" acestei existenţe i-materiale în propria ei putere – măsurată, de a crea.

Note

[1] Ioana Em. Petrescu, *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*, Editura Dacia, Cluj – Napoca, 1989, p.126.

[2] Paul B. Marian, *De vorbă cu Ion Barbu*, în *Ion Barbu. Pagini de proză*, Ediţie, studiu introductiv şi note de Dinu Pillat, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p.51.

[3] Ion Barbu, *Poezia nouă*, în *ed. cit.*, p. 42.

[4] *Ibidem*, p. 132.

[5] Alexandru Paleologu, *Spiritul şi litera. Încercări de pseudocritică*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970.

[6] Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, p.125.

[7] *Ibidem*, p. 130.

[8] Cf. şi Alexandru Paleologu, *op. cit.*

[9] Marian Papahagi, *Ion Barbu*, în *Dicţionarul Scriitorilor Români, ed. cit.*, p.185.

[10] *Ibidem.*

[11] *Ibidem.*

[12] Alexandru Paleologu, *Introducere în poezia lui Ion Barbu*, în „Viaţa românească", anul XX, nr. 1, 1967, apud Ion Barbu, *Poezii*, ediţie îngrijită de Romulus Vulpescu, Editura Albatros, Bucureşti, 1970, pp. 476-477.

[13] *Ibidem*, p. 477.

[14] Mircea Scarlat, *Ion Barbu. Poezie şi deziderat*, Editura Albatros, Bucureşti, 1981, pp. 96-97.

[15] Ioana Em. Petrescu, *Ion Barbu şi poetica postmodernismului*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1993, p. 80.

[16] Mircea Scarlat, *Ion Barbu...*, *op. cit.*, p. 99.

[17] Vezi interpretarea lui Şerban Foarţă, în *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*, Editura Facla, Timişoara, 1980, pp. 21-25.

[18] G. Călinescu, *Estetica basmului*, E. L., 1965, p. 41, apud Şerban Foarţă, *loc cit.* şi nota, p. 115.

[19] *Ibidem*, p. 21.

[20] Alexandru Paleologu, *op. cit.*, pp. 482-483.

[21] Basarab Nicolescu, *Ion Barbu.Cosmologia „Jocului secund"*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 79.

[22] *Ibidem*, pp.73-75.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MEMORIA POEZIEI

„Feriți-vă să-i spuneți ceva poetului / mai ales feriți-vă să-i spuneți un lucru adevărat. / Dar și mai și, feriți-vă să-i spuneți un lucru simțit. / Imediat el o să spună că el l-a zis, / și o să-l spună într-așa fel / încît și voi o să spuneți că într-adevăr el l-a zis."

(Nichita Stănescu, ***Poetul ca și soldatul***, vol. ***Belgradul în cinci prieteni***)

Intertextualitatea de natură poetică se înscrie între raporturile de „transcendență textuală" (G. Genette), domeniul apropierilor, al „citării", al „coprezenței" textelor într-o unitate integratoare. Relație cu multiple funcții, **dialogul** poeților este, chiar dacă uneori mai greu sesizabil, specific limbajului lor cu legi inefabile. Modernitatea atestă, pe lîngă specifica poetică a "rupturii" în raport cu tradiția, și o necontradictorie reverență față de trecut, față de sensul viu, remanent, al altor discursuri lirice.

Coerențe poetice, le-am putea numi, cu o formulă a artistului. Cel care a făcut „lecția de citire", „lecția de zbor", e gata să ne arate „lecția de recitire". Acolo unde totul a fost spus și scris, poezia nu se ferește a se hrăni din trupul ei, reinventînd, în „dulcele stil clasic", variațiuni ale „tonului" și ideilor.

În ***Lecția de citire***, vol. ***Măreția frigului***, poetul resimte misterul existențial drept scriere sacră, în acord cu tema lirică atît de cunoscută, a lui Lucian Blaga: „Scriere este totul. / Peștele e literă / În alfabetul mării. / O frază sunt păsările în zbor."

Motivul lui Blaga, rescris, comportă la Nichita Stănescu includerea, în „alfabetul" firii, a **timpului** lichefiant: „Stau singur și în gînduri,

Doamne / iar gîndurile litere îmi sunt. / Încerc să recompun o frază / dar timpul meu preschimbă scrisul."

Ideea că omul este schimbător sub aripa timpului se îmbogăţeşte cu o semnificaţie nouă, revelatorie: sensul întrupat în fiinţa - literă, precum la Blaga, misterios, ilizibil, devine totuna cu hieroglifa, cu fiinţa ireversibilă. Curgînd, „scrisul" se preschimbă; a „recompune o frază" este a se insinua în şirul literelor divine. De unde invocaţia: „O, de-aş putea să te citesc...", adresată creatorului, iar nu „semnului", fiinţei înseşi. Acelaşi sentiment al predeterminării prin proiect divin, fiorul apartenenţei la o ordine nedesluşită de om răsună, cu accente Blaga, în ***Invizibilul soare***, vol. ***În dulcele stil clasic (1970)***: „Noi stăteam ca nişte cuvinte / alcătuind unii lîngă alţii / un înţeles de frază / o vorbire întrupată / a unei mari fiinţe."

În căutarea spaţiului neştiut dintre semn şi sens, a noimei existenţei, Nichita Stănescu trăieşte marea dramă a umanului: „Îmi pun tîmplele / între literă şi hîrtie // – Dar nu este nici un loc între ele, / rîse îngerul, – / ce cauţi tu acolo, în îmbrăţişarea lor?" (***Spre semn, vol. Măreţia frigului***)

Goetheanul **„Mehr licht!"** se citeşte cu uşurinţă în refrenul poetic, **palimpsest,** strat superpus : „Mai multă milă pentru stelele care răsar / mai multă compasiune pentru raza / de la lună / mai mult frig pentru pietrele îngheţate / şi mie, / mie, pentru mine, – mai mult aer. / Mai mult aer!" (***La ultimul etaj***, vol. ***Măreţia frigului***).

Mod frisonant de a figura moartea, prin clipa **terminus**: expirarea, suflarea ultimă, în regnuri diferite. **„Răsărirea" stelei** (a celei, adică, deja stinse, cum în eminesciana ***La steaua***), a **lunii** (**„regina nopţii moartă"**), **„frigul" pietrelor îngheţate** apar ca tot atîtea „morţi" de ordin cosmic. De unde: **milă** pentru stele, **compasiune** pentru „raza de la lună".

Aceeaşi clipă a expiraţiei, cum şi refuzul morţii, sînt corelate în ***Clepsidra***, vol. ***Operele imperfecte***: „Prăbuşirea lui se schimbase în culoare verde, / iarba era verde, şi proaspătă (...) / Numai frigul a rămas în el, numai frigul. / – Nu, a răspuns el, vreau aer, / Aer vreau, vreau aer."

Respirația, sete de **a fi** ca în implorarea omenească a poetului („mie", „pentru mine") este totodată *pneuma* – reprezentată de ființa vulturului – și **modul de a muri**, după modul de a fi, cum se spune în *Cele patru coerențe fundamentale*, poem al aceluiași volum, *Operele imperfecte*: „A te naște este o condamnare la moarte. / După felul păcatului, și pedeapsa: / unii oameni, alții păsări, alții pietre." **Zbor, respirare, aer**: iată cele trei trepte în configurarea existenței prin felul **morții** corespunzătoare ființului. Tot așa cum **steaua** strălucește anacronic, semn al unei expirații luminoase, al unei morți *nevăzute*. Încă.

La steaua se ivise cu accente recognoscibile ritmic, cu tentă însă ludică, în *Măreția frigului*. Rescrierea motivului eminescian dădea o variațiune pe tema poeziei, intitulată *Insignă* (adică, tot...un semn): „Această ramură a poeziei / a cărei umbră peste cer / alaltăieri lent se înscrie / iară *vederii noastre* ieri..."

Noduri și semne (1982) – volum subintitulat *Requiem la moartea tatălui meu* – se va deschide cu poemul *În căutarea tonului* și se va închide aproximativ cu simetricul, conclusiv prin forța lucrurilor, *Tonul*. Ultimul text înainte de *Nod 33*, *Tonul* pare sugestia unui ce regăsit, așa cum proustianei *Căutări a timpului* ... sfîrșitul îi va rezerva un *Timp regăsit*, revelație a morții și a artei care trece dincolo, singura transcendență „ce ni s-a dat". La Nichita Stănescu, *Tonul* este precedat lămuritor de o *Ars poetica*. Așezarea poemelor în carte, sub titlul de sumar *Șirul poemelor*, dezvăluie țesătura („noduri" și „semne"), dintre puținele poeme cu titluri diferite. Cele mai multe sînt omonime : *Prin tunelul oranj*, numind inomabilul, călătoria spre dincolo, obsesia cărții. Revelațiile morții se întretaie cu încercarea poetului de a se așeza printre poeți, de a se defini, de a căuta „tonul propriu". Edificator în acest sens este, firește, *În căutarea tonului*, care pune sub accent, în imaginară, pentru noi, exergă, versul eminescian al *Odei în metru antic*: „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată". Pînă la dorul suav al morții, eminescian, lecția morții se arată ca și jocul arghezian, „în doi, în trei, în cîți vrei", însoțire compensatorie, filială, cu Eminescu și Blaga. Că întregul volum dezvoltă tema **poetică**, așadar

atentă la tonul propriu („altceva, altceva"), dar în relație explicită cu inițierea în moarte a **celorlalți poeți**, apare evident, programatic. *Nod 33* închide cartea, purtînd în subtitlu testamentarul eminescian „în liniștea serii". Între „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată" și acest ultim ecou al stingerii, visată senin „în liniștea serii", cartea este o Ars **moriendi**. A învăța să mori este un „de-a v-ați ascuns" (eufemism al inițierii în moarte, la Arghezi): joc tragic al întîlnirii cu moartea, în „tunelul oranj", în *„Căutarea tonului"*, în ***Tonul*** găsit, "în liniștea serii".

Cîteva motive predilecte alcătuiesc intertextul de sorginte Lucian Blaga. **Mama** – întîiul mormînt, și tot astfel prima vinovată de condamnarea ființei la viață – apare cu același înțeles poetic la Nichita Stănescu: „Nenorocitule, tu crezi / că poți să-mi smulgi din umăr brațul drept? / E mama mea care m-a condamnat la moarte!" (***Semn 15***). De trei ori, cu un ritm oracular, sentința este răspicată. În perfectă coerență tematică, *toposul* **trimiterii în lumină** („De ce m-ai trimis în lumină, mamă / de ce m-ai trimis?"), apropiat, nu-i așa, de orbitorul – **„tunelul oranj"** identifică intertextual „lumina văzută" cu moartea, în *Nod 31*: „Ce simte peștele spintecat / Ce simte căprioara împușcată / Ce simte osul la tăiere tăiat / Ce simte piatra sfărîmată / Ce simte musca tercită / Ce simte șarpele în două / Ce simte iarba veștejită / (...) E **lumină văzută**.".

O „mare trecere" blagiană, cu tema subiacentă inversată, ironic răsturnată. A se compara, cum o vrea și poetul, cu versurile lui Blaga: „Cu ochi cuminți, dobitoace în trecere / își privesc fără de spaimă umbra în albii". Consecvent, în ***Epica magna*** poetul înalță pe metafora lui Blaga o rebelă interogație, topind în ea și „întrebătoarea tristețe" față de mormîntul-lumină : „De ce ne-o fi trebuit nouă **lumina** / și ce este această ruptură numită lumina / De ce-a trebuit să devenim puncte / cînd nefiind eram totul." (***Blîndele și ferocele activități ale însuflețitelor și neînsuflețitelor, IV***)

Așijderea, „marea trecere" consună în ***Epica magna*** prin variantele blagiene ale **rîului-timp**, „calea" purtînd spre dincolo lumea și anii: „plute, vîrste mute". La Blaga, rîul-timp este Jaleș, sau Aheronul cel falnic, psihopomp, iar sugestia e savant construită. La Nichita Stănescu,

aprehensiunea este direct exprimată, prin titlu mai întîi: ***Ah, cîtă apă***: „Timpul devine timp / cînd se transformă în iarbă, în apă / în arbore şi în piatră. / El e singurul care are mişcare în sine / el e singurul care trece / care ne leagă şi ne dezleagă / care rămîne gravid / cu tot ce întîlneşte în cale / inventîndu-şi calea / născîndu-şi calea. / Singurul lucru concret este timpul, / lucrurile sunt mişcarea lui. / Tigrul şi Eufratul / ah, cîtă apă!"

A învăţa să mori este, eufemistic, la Nichita Stănescu, „a te dezobişnui de trup", ivind cu melancolie îmblînzită acelaşi joc intertextual ironic, amar, cu „dezbrăcarea de trup", a lui Blaga. „M-oi dezobişnui şi eu de trup / născînd un Făt-Frumos al verbelor (...) / Am să mă dezobişnuiesc de stelele cerului / cum apa îngheţată dezobişnuită de fulgerul zăpezii, / îmi voi lua trupul înfrigurat / şi da-l-voi eu însumi să mi-l pască iezii. (...) Să mă dezobişnuiesc să trăiesc / mi-a trebuit doar o moarte cu omor. / În rest, vreme trece, vreme vine." (***Tonul***, în ***Noduri şi semne***) În acelaşi sens, trupul este conotat în metafora stănesciană a **zidului**, turnată ostentativ în tiparul Blaga, pe care însă îl des-face: „Pe cine trebuie să pedepsesc eu prin moartea mea? / pe ce violet trebuie să văduvesc de vînăt? / Bucuria mea de a fi / a cărui ochi lacrimă este? / De ce mi-ai dat mai mult decît **trecătorul meu zid**?" (***Prin tunelul oranj***)

Un „de ce" înălţat spre creator, asemeni celui care ceartă dureros naşterea, ivirea în lumină. Vom observa inversarea ironică, aceea care, citînd, neagă înţelesul sursei. O antifrază poetică faţă de „numai pe tine te am, trecătorul meu trup" (Blaga). Zidul este, metaforic, trupul, chiar dacă aici vorbeşte mai degrabă reflexul citirii noastre intertextuale: „trecătorul meu...". Dovada se află în **Măreţia frigului**, unde poemul ***Ce alb, ce negru de alb*** clarificase, să spunem, metafora: „Şi ne smulge **zidul cel umed de carne** / şi ni-l duce şi ni-l izbeşte de un amurg de soare / şi ne rămîn scheletele albe." Mai mult decît atît, curgerea spre soare („izbirea") este ea însăşi reminiscenţă blagiană, dintr-un „Vai, toate către soare curg / – tărîmul larg şi noi cu el (...) / toate trec prin soare / ca printr-un inel..." (***Götterdämmerung***).

În volumul ***Epica magna, Respirarea aerului de sub aripă*** are metrul poemului blagian ***Pasărea U***, înregistrînd însă, ca şi pînă acum,

o dată cu „deschiderea de tonalitate", şi răsturnarea de motiv. Putem compara: „Pasărea, marea / care e-n zbor / cu respirarea / am s-o dobor" şi „Cîntă prin ceaţa / care căzu – / veşnic deasupră-mi / Pasărea U."

Opoziţia citîndă, dacă putem s-o chemăm astfel, se arată şi în alte texte. ***Pean***, de pildă, actualizează şi „excomunică" înţelesul poetic al ***Tîlcurilor*** lui Blaga. Existenţa în faţa sensului, un **primum vivere** implicit şi explicit sînt îmbrăţişate retoric: „Nu trebuie înţelese sentimentele, / Ele trebuie să fie trăite / (...) Nu trebuie mai ales să înţelegem, / Trebuie mai ales să trăim..." Cu toate acestea, în ***Măreţia frigului***, poemul ***Starea de a fi*** implica modelul, într-o manieră directă, iar nu oblică: „Ah, n-o să ştie nimeni /gingaşa pricină a leandrului / profunda pricină a stejarului, / cauza ochilor mei. // Ah, n-o să ştie nimeni / zburata pricină a păsărilor, / împietrita pricină a pietrelor / cauza inimii mele..."

Ceva din limpiditatea sentinţei blagiene, din repetiţia ritualică a rostirii esenţei se află necamuflate aici. La fel şi alte componente ale metaforelor din ***La cumpăna apelor***, sau ***Hotar*** („neagra pricină a pămîntului, / curgătoarea pricină a rîurilor").

Dialogul poetic, intertextual, cu metafora revelatorie de sorginte cunoscută, a poemului ***Cîntec*** (***Epica magna***) se prelungeşte interogator: „Cine te-a plîns pe tine, soare, / lacrimă arzătoare?". „Soarele, lacrima domnului" – fusese revelaţia ***Asfinţitului marin***, de Lucian Blaga.

BCU IASI/CENTRU

BIBLIOGRAFIE

Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1979

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediţia a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1986

G. Călinescu, *Curs de poezie*, în *Pagini de estetică*, Editura Albatros, Bucureşti, 1990

Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1974

Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978

C. Fântâneru, *Poezia lui Lucian Blaga şi gîndirea mitică*, col. „Convorbiri literare", Bucureşti, f. a.

Şerban Foarţă, *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*, Editura Facla, Timişoara, 1980

Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea pînă la mijlocul secolului al XX-lea*, trad. rom. Dieter Fuhrman, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969

George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976

George Gană, *Melancolia lui Eminescu*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2002

G. Ibrăileanu, *Studii literare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1979

Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Dunod, Paris, 1990

E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937, Scrieri 6*, ediţie de Eugen Simion, Editura Minerva, Bucureşti, 1975

Nicolae Manolescu, *Poezia între cele două războaie mondiale – vîrsta modernă a lirismului*, în *Istoria literaturii române. Studii*, Editura Academiei, Bucureşti, 1979

Nicolae Manolescu, *Teme 4*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983
Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987
I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1991
André Neher, *Prophètes et prophéties. L'essence du prophétisme*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1995
Basarab Nicolescu, *Ion Barbu. Cosmologia „Jocului secund"*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968
Ileana Oancea, *Lingvistică romanică şi lingvistică generală. Interferenţe*, Editura Amarcord, Timişoara, 1999
Alexandru Paleologu, *Spiritul şi litera. Încercări de pseudocritică*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970
Ioana Em. Petrescu, *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989
Ioana Em. Petrescu, *Ion Barbu şi poetica postmodernismului*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1993
Ion Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981
Ion Pop, *Jocul poeziei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985
Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, Bucureşti, 1990
Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, trad. rom. L. Dimov, Editura Univers, Bucureşti, 1970
Liviu Rusu, *De la Eminescu la Lucian Blaga*, Editura Albatros, Bucureşti, 1981
Mircea Scarlat, *Ion Barbu. Poezie şi deziderat*, Editura Albatros, Bucureşti, 1981
Mircea Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, vol. II-III, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, 1986
Mircea Scarlat (ediţie, prefaţă şi note de...), *Climat poetic simbolist*, Editura Minerva, Bucureşti, 1987
Eugen Simion, *Dimineaţa poeţilor*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980
Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, Editura Facla, Timişoara, 1981

Elvira Sorohan, *Ipostaze ale revoltei la Heliade Rădulescu şi Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982

Tudor Vianu, *Scriitori români din secolul XX*, Antologie, postfaţă şi bibliografie de Mihai Dascal, Editura Minerva, Bucureşti

Mihai Zamfir, *Introducere în opera lui Alexandru Macedonski*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972

Mihai Zamfir, *Din secolul romantic*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINS

Prisma poeziei 5
Autonomia poeticului 8
Poezie şi profeţie 21
Sincretism poetic 35
Poezie şi senzaţie 48
Poezie şi descompunere 60
Poezie şi revelaţie 82
Lucian Blaga : metaforele temporalităţii 114
Poezia ca semn al fiinţei 120
Între două nopţi 134
Numărul de aur 146
Memoria poeziei 167
Bibliografie 173

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

TIPARUL EXECUTAT LA
IMPRIMERIA EDITURII UNIVERSITĂŢII
„ALEXANDRU IOAN CUZA" DIN IAŞI
700511 Iaşi, Păcurari 9, tel./fax 0232 314947
Format: 61×86/16
Coli tipo: 11
Apărut: 2004
Comanda: 129

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În colecția
BIBLIOTECA
DE
ISTORIE LITERARĂ
au apărut:

Mihaela BRUT
Poetica și lirica lui
Ion Barbu

Antonio PATRAȘ
Ion D. Sîrbu de veghe
în noaptea totalitară

Radu I. PETRESCU
Privirea Meduzei.
Poezia lui B. Fundoianu
Benjamin Fondane

Gabriela GAVRIL
De la „Manifest" la
„Adio, Europa!".
Cercul Literar de la Sibiu

Cătălin CONSTANTINESCU
Paradigme literare
ale utopiei

Lăcrămioara PETRESCU
Naturi lirice

Promisiuni de imagerie transsemnificativă, de magie inefabilă se nasc în noua vîrstă a liricului, vizînd autonomia discursului specific. Primatul sugestiei indicibile, evanescente, preferința modernă pentru *ne-numit*, lunecînd pe înlănțuirea pură a semnificațiilor survenite neașteptat, angajează poezia pe o cale decisă și nonmimetică. Precum limbajele artelor plastice, reprezentative, care, radicalizîndu-se în privința respingerii *mimesis*-ului, vor elibera limbajul vizual de caracteristica figurativă, poezia tatonează calea desprinderii de expresia comună (tinzînd a da „un sens plus pur au mot de la tribu", cum visa Mallarmé).

Sensibilitatea modernă se apleacă asupra discursului, predicînd „dispariția elocutorie" a poetului. Natura lirică, una matricială, este raportată la ceea ce limbajul închide în latențele sale, la ceea ce idiomul poetic recuperează din puterea de expresie a limbii și care se revelează numai celor aleși. Viziunea asupra lumii, filosofia implicată în geniul verbului pătrund pe calea regală a marii poezii, care nu are seamăn în nici o traducere și care, mai întotdeauna, impune ea însăși o poetică, fără a se supune unui program.

LĂCRĂMIOARA PETRESCU

ISBN 973-703-018-4

BIBLIOTECA DE ISTORIE LITERARĂ 6

CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY